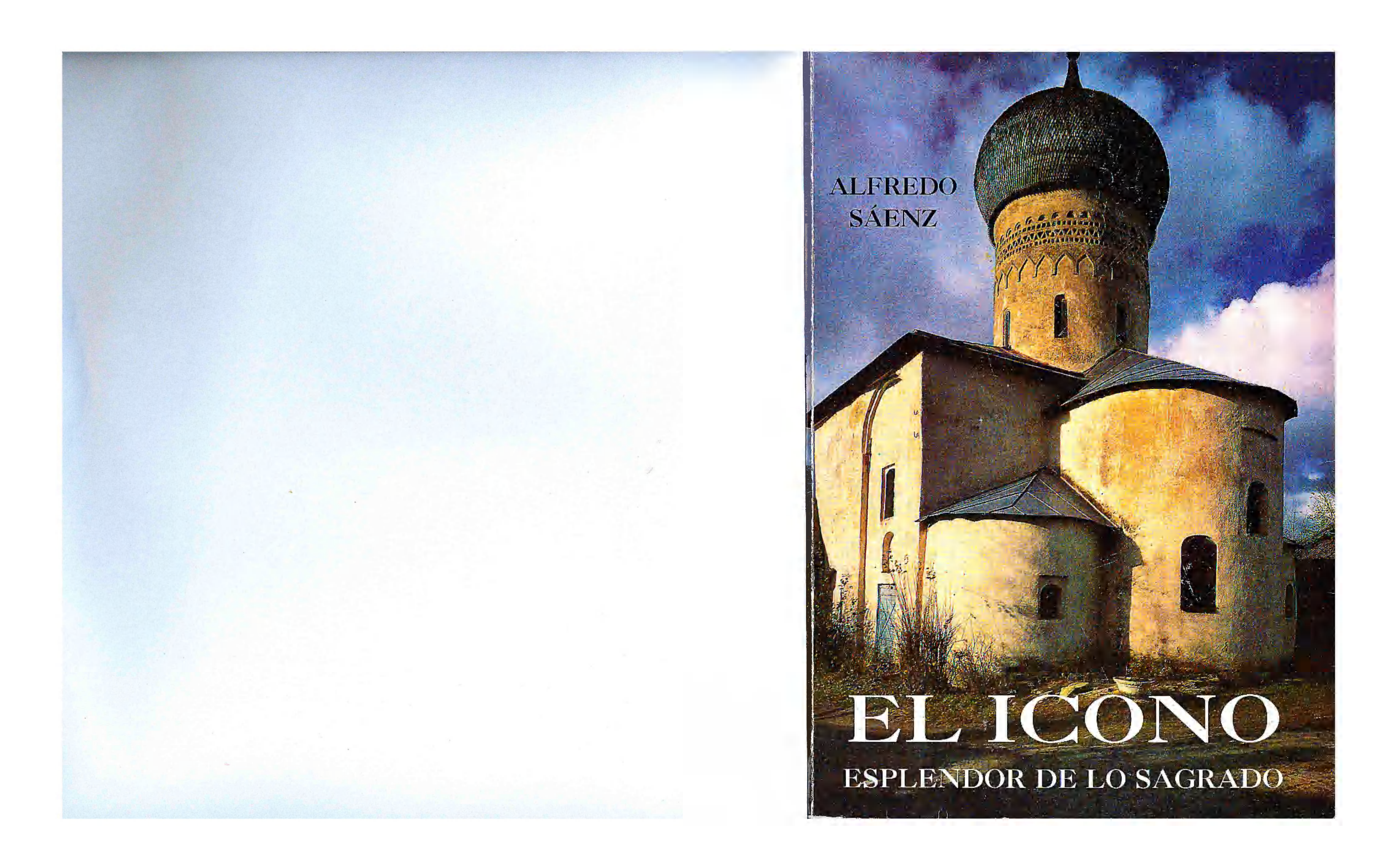
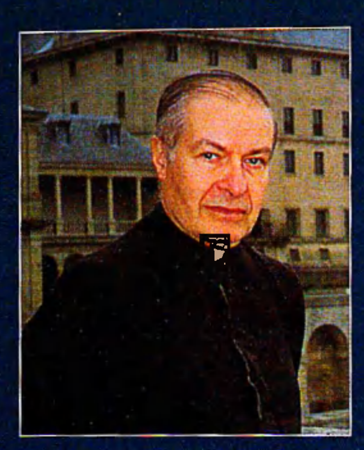

ALFREDO
SÁENZ
EL ICONO
ESPLENDOR DE LO SAGRADO



El Autor

Alfredo Sáenz nació en Buenos Aires el 21 de enero de 1932. Ingresó en el Noviciado de la Compañía de Jesús en 1949. Tras concluir el trienio de Humanidades hizo sus estudios de Filosofía y Teología en el Colegio Máximo de San Miguel, obteniendo allí la Licenciatura en Filosofía. El 21 de diciembre de 1962 se ordenó de sacerdote. Dos años después fue enviado a Roma para perfeccionar sus conocimientos. Se inscribió en la Universidad Pontificia de San Anselmo, donde elaboró su tesis académica sobre un tema patrístico, siéndole conferido el Doctorado en Teología con especialización en Sagrada Liturgia.

Vuelto a la Argentina, enseñó en el Colegio Máximo de San Miguel, y luego, a requerimiento del Arzobispo de Paraná, mons. Adolfo S. Tortolo, colaboró durante varios años en el Seminario de dicha Arquidiócesis, dedicándose a la formación de los seminaristas, a través de la dirección espiritual y la docencia. En ese lapso fue asimismo secretario de redacción de la revista cuatrimestral *Mikael*, donde escribieron personalidades del país y del extranjero, y que llegó a totalizar 33 volúmenes a lo largo de 11 años.

Visitó Rusia en tres ocasiones, con el propósito de recabar datos para su libro *De la Rus' de Vladímir al «hombre nuevo» soviético*, publicado en 1989, como así también para conocer las ciudades medievales rusas y el arte icónico de su época de gloria, lo cual se refleja en la presente obra.

Actualmente vive en Buenos Aires, en la Residencia "Regina Martyrum", de la Compañía de Jesús, donde se dedica a una intensa actividad literaria. Ha escrito más de un centenar de artículos y alrededor de 30 libros, cuya nómina parcial se incluye en la otra solapa. Es, además, profesor de Patrística en la Facultad de Teología de San Miguel, dependiente de la Universidad del Salvador, conferencista y predicador de Ejercicios Espirituales.

P. ALFREDO SÁENZ, S. J.

EL ICONO

ESPLENDOR DE LO SAGRADO

"Señor, he amado la belleza de tu casa"
Ps 26, 8

Los iconos, "representaciones visibles de espectáculos misteriosos y sobrenaturales..."
Dionisio Areopagita

EDICIONES GLADIUS
2004

1ª edición: 1991
2ª edición: 1997
3ª edición: 2000 (APC, Guadalajara, México)
4ª edición: 2004

Portada: Monasterio de Svietogorsky (siglo XIV)
Catedral de la Natividad de la Virgen

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723.

Con las debidas licencias.
I.S.B.N. 950-9674-38-9

Índice

Presentación

"Para que algo se exprese de manera adecuada debe provenir del interior y debe ser movido por su forma". Así el P. Alfredo Sáenz, autor jesuita y teólogo de Hispanoamérica, presenta el mundo del arte sacro de las Iglesias orientales, conciliando de este modo el pensamiento filosófico y abstracto de Santo Tomás de Aquino sobre el arte en general con aquella expresión concreta y religiosa que constituyen los iconos. La estética medieval es puesta en contacto con la tradición icónica. En aquella estética, la belleza fue siempre considerada juntamente con la verdad y el bien moral, como base de toda relación con la realidad.

El arte no es primordialmente la expresión del artista individual, sino la expresión de formas verdaderas que el artista torna visibles en la materia a través del ejercicio de su profesión. Y la forma más verdadera es la de la persona de Cristo, y en él las de María, los Santos y los Ángeles. Estas formas se contienen en la tradición de la Iglesia. Ellas no pueden ser realizadas a través del arbitrio de la fantasía humana. Tal es la esencia de la doctrina sobre el arte cristiano, según puede inducirse sobre todo de los cánones y los capítulos del Séptimo Concilio Ecuménico, Segundo de Nicea.

El Oriente cristiano, con su alma religiosa, se presenta como uno de los remedios a la situación culturalmente poco vital de la Iglesia, en los diversos países occidentales, donde se deja –en contraste con los ortodoxos– la expresión del contenido de la fe a la arbitraria imaginación subjetiva de los artistas. El arte de los iconos es experimentado por muchos como un mundo fascinante, como un reino donde ha sobrevivido la genuina tradición de la fe en Cristo, en el Dios que asumió la carne en el seno de la Virgen María.

Cuando los jóvenes de la Iglesia buscan hoy una imagen que exprese su fe, no buscan por cierto imágenes de una belleza que haya sido tomada de la

naturaleza, y menos aún las que expresan sólo el alma de un artista individual, sino que para su devoción se sirven preferentemente de un icono, sea el de la Virgen de Vladímir, o el de la Trinidad de Rubliov.

Ya desde los tiempos de San Gregorio de Nyssa, quien vivió aproximadamente entre los años 335 y 394, el cristianismo oriental distingue dos tipos de belleza, la espiritual y la sensible. En el canon de los valores, la belleza sensible debe servir a la espiritual; de otro modo se logra, según la formulación hermética del Segundo Concilio Niceno, una "belleza fea", que si bien afecta a los sentidos corporales, carece de la dimensión trascendental.

Con el arte del Renacimiento en adelante el Occidente ha ido olvidando cada vez más este principio, o sea, la distinción fundamental entre belleza espiritual y belleza sensible para la pintura y la escultura. En el campo del arte eclesiástico, la belleza que deleita a los sentidos es considerada como el vehículo directo de la devoción, sin que el fiel se vea introducido en la verdadera y propia belleza espiritual.

"El artista del Renacimiento", escribe el autor de este libro, "pensó que el arte tradicional ignoraba la anatomía y la perspectiva, sin comprender que aquel arte se expresaba de esa manera no por ignorancia" de esas dos disciplinas del saber humano, "sino porque concedía la prioridad a las formas intelectuales, a las significaciones simbólicas". En un proceso que duró siglos y que aún no ha terminado, la humanidad se fue viendo privada poco a poco de todos los símbolos religiosos, o mejor, de su eficacia vital, y las diversas ciencias del arte se abocaron a considerar la obra de arte religioso como un producto puramente humano.

Por esto el Occidente cristiano se encuentra hoy en una profunda crisis del arte sacro, y esta crisis actual "no es estética sino religiosa, no es cuestión de gustos sino que toca las raíces mismas de la fe y de la cosmovisión cristiana". Entre tantos libros que se han escrito sobre los iconos, éste del P. Alfredo Sáenz ocupa un puesto propio y especial. Su autor es un teólogo que ofrece una mirada nueva sobre el mundo del arte eclesiástico ortodoxo. El libro parte de la recién aludida crisis del mundo occidental en el ámbito del arte sacro y trata de ayudar al cristiano occidental a superarla a través de un diálogo paciente con la gran tradición oriental del arte de los iconos.

No existen, por cierto, muchos trabajos sobre los iconos en el ámbito de la lengua española. Justamente por este motivo el presente libro ofrece una mirada fresca y original sobre el arte oriental cristiano, así como una síntesis de la literatura acerca del mismo tema en las otras lenguas occidentales, particu-

larmente la de los emigrados rusos que han escrito sobre todo en lengua francesa. No existía, hasta este momento, un compendio tan completo, tan rico y detallado.

En sus nueve capítulos, el libro del autor argentino incluye toda la doctrina teológica sobre los iconos. Debe ser así considerado como un verdadero esbozo de una teología del arte, conteniendo además un análisis de la situación crítica y delicada del arte sacro moderno. En este libro se puede estudiar en síntesis lo que han dicho los más importantes Concilios sobre el arte; asimismo lo que se expresa tanto en los escritos de autores clásicos –San Juan Damasceno, San Nicéforo, San Teodoro Studita– como en las obras de autores modernos. Entre éstos son citados sobre todo Ouspensky, Lossky, Evdokimov, Weidlé y Florenskij, pero también Alpatov, Trubeckoj y Sendler. Los capítulos sobre el arte sacro en general se remiten a las obras de Coomaraswamy, Gilson y Jacques Maritain; las partes que tratan de la crisis del arte moderno se basan sobretodo en Sedlmayr.

Este último no se refirió nunca al mundo de los iconos, pero supo penetrar con su mirada las obras modernas hasta el punto en que éstas revelan la espiritualidad de los dos últimos siglos. Caracterízanse éstos por un materialismo extremo, proveniente de diversas tendencias espirituales que llevan la marca de los dos grandes sistemas de la visión de la realidad en relación con Dios, los dos sistemas típicos de nuestra edad: el Deísmo y el Ateísmo.

En el Deísmo, Dios es considerado sólo como el creador que se ausenta después de haber hecho a sus creaturas, las cuales permanecen en este mundo, como seres autorresponsables, sin relación alguna con su creador hasta el juicio final. Este sistema niega toda revelación divina, en particular la encarnación de Dios. El hombre es separado de Dios. Ya no existe un Cristo mediador entre Dios y los hombres.

El Ateísmo moderno concentra al hombre aún más sobre sus propias fuerzas y lo priva de todo punto de referencia de orden objetivo. Se llega así a la pérdida del centro, que debía ser ocupado por Cristo; dicho centro permanece vacío. Todo ello es preparado a través del desarrollo del arte desde el Renacimiento, y todo ello se expresa también como crisis en la teología, en las doctrinas estéticas y en las obras de arte sacro.

Esta visión crítica del mundo occidental no la habíamos visto presentada hasta ahora en un libro sobre los iconos. En contraste con este fondo negativo, los iconos se presentan en todo su esplendor. Si para los autores medievales la belleza ha sido justamente el esplendor de la verdad, el contacto con el mun-

do del arte cristiano oriental puede contribuir a sacar a los artistas de su crisis, que se caracteriza por su sed desmesurada de autoexpresión libre y por la futilidad que de ella se sigue.

Pero también la teología se puede liberar de sus tendencias iconoclastas escondidas y de su sobrevaloración de la palabra, que esconde un cierto debilitamiento de la fe en la encarnación de Dios.

Se debe augurar así a la nueva edición de este libro una buena acogida en el mundo artístico y en el teológico. El artista podrá enriquecer su experiencia, descubriéndose como un verdadero iconógrafo, y el teólogo podrá aproximar su reflexión a esa meta donde su disciplina se vuelve pura contemplación. Quien no es artista ni teólogo encontrará en la lectura de esta obra aquella belleza que, según el dicho del gran Dostoievski, salvará al mundo.

HEINRICH PFEIFFER, S.J.

Director del Curso Superior para los Bienes Culturales de la Iglesia y Profesor de Historia del Arte. Universidad Gregoriana, Roma.

Estudio Preliminar

EL SIGNO Y EL SÍMBOLO COMO LENGUAJE DE LA FE CRISTIANA *

Cuando me dispuse a elaborar este tema, así formulado, pensé que iba a resultar una especie de disertación académica "atemporal". Por cierto que de hecho lo es también, ya que me será preciso aclarar algunos conceptos. Sin embargo, considerándolo mejor, entendí claramente que se trataba de algo plenamente actual, de un asunto digno de consideración, máxime en nuestro tiempo sólo preocupado e interesado por lo fáctico. Por lo demás, es preciso que no sólo el hombre en general, sino también el cristiano, mantenga vivo el sentido del signo y del símbolo, consolidándolo siempre más, si no es que tal vez necesite suscitarlo o despertarlo de nuevo. Piénsese que dicho sentido es indispensable para un enriquecimiento de la vida espiritual y cultural. Más aún, de lo que aquí se trata, dicho en pocas palabras, es de los *praeambula sacramenti*, los preámbulos del sacramento.

Tal formulación nos suena de entrada como un tanto extraña, así como la referencia a los *praeambula fidei*, los preámbulos de la fe, o sea aquellos presupuestos conceptuales que deben ser asumidos para que pueda pensarse en una aceptación de fe de la palabra de Dios, de una

---

* Al enterarnos de que Ediciones Gladius tenía el propósito de publicar la segunda edición del presente libro, nos dirigimos a Josef Pieper, pidiéndole que nos honrara con un prólogo de su autoría para dicha edición. El mismo nos había manifestado, anteriormente, su interés y aprecio por este trabajo, llegando a sugerirnos la conveniencia de hacerlo traducir al alemán. Por razones muy atendibles nos respondió que no le era posible acceder a nuestra súplica, pero que en su lugar nos ofrecía un artículo, inédito entre nosotros, transcripción de una conferencia, que si bien no se refería directamente al tema de la obra, podía servirle a modo de marco filosófico. Tal artículo es el que aquí aparece como estudio preliminar [Nota del Autor].

verdad revelada. En primer lugar nos parece evidente y casi obvio que una fe semejante sólo es posible para aquel que, expresamente o no, esté persuadido, por ejemplo, de que Dios existe como un ser capaz de hablar y también de revelarse. Este convencimiento, sin embargo, no es todavía una parte de lo que el creyente cree, sino más bien una condición de su fe; tiene su lugar en el "atrio", por así decirlo, del santuario, pero no en el santuario mismo; pertenece, como lo formula la teología occidental, no a los "artículos de la fe" sino precisamente a los "preámbulos de dichos artículos".

La idea de que "el conocimiento de la fe presupone un conocimiento natural" al que puede accederse aun sin ser cristiano, es sólo un aspecto peculiar de una concepción mucho más amplia que ha sido como evidente en la Cristiandad, a saber, la idea de que la gracia no sólo no prescinde de la naturaleza o hasta la destruye, sino que la necesita como fundamento. La famosa frase *gratia supponit naturam*, la gracia supone la naturaleza, no dice propiamente sino esto: todo lo "sobrenatural" que le pueda sobrevenir al hombre, como un don de Dios, siempre y necesariamente está ya presupuesto en él, en base a lo que posee en razón de su creación y a causa de su creación (también podríamos decir en razón de "su naturaleza"), sea que dicha donación gratuita y sobrenatural se presente en forma de enseñanza, o también como una referencia, una indicación de dirección, o como sacramento.

Con esto estamos de nuevo en el tema de los *praeambula sacramenti*, o sea de los presupuestos que el hombre, por así decirlo, puede asumir a partir de sí mismo y hasta debe asumirlos, si se quiere esperar que entienda lo que es el sacramento y se realice el sacramento en forma razonable. De ahora en adelante trataremos de estos presupuestos, de los *praeambula sacramenti*, que por lo demás no pueden ser enunciados en forma integral. Con esto estamos tocando el meollo mismo del tema de la existencia cristiana, lo que no puede ignorar nadie que piense y acepte que la Iglesia misma es una realidad esencialmente sacramental, en la que un sacramento original que se ha realizado en Cristo, Dios hecho hombre, se nos hace presente y se nos da.

Pero si es verdad que pertenece a la esencia del sacramento el estar incluido en el campo de los signos (*sacramentum ponitur in genere signi*: con esta frase programática comienza Santo Tomás de Aquino en la *Summa Theologica* su tratado sobre los sacramentos), entonces no puede sino quedar cerrado el acceso a este núcleo de la vida sacramental de la

Iglesia para todo aquel que ignorase completamente lo que es y lo que implica un signo. Hablo aquí, a sabiendas, de un *modus irrealis*, es decir, en un lenguaje "como si". Porque alguno podría pensar que dicho conocimiento está al alcance de cualquiera, ya que cualquiera podría entenderlo, dado que se trata de una cosa completamente elemental, para cuya inteligencia no se necesita ninguna especial capacidad o cultura. Hasta podríamos decir, más bien al contrario, que tal vez precisamente un hombre instruido, un hombre culto, que ha alcanzado un grado de conocimiento abstracto, conceptual y crítico, posiblemente tendrá mayores dificultades para captar no lo que "es" un signo, pero sí lo que "debe" ser.

"Signo": por ello se entiende, si se toma el concepto en forma global, todo lo perceptible por los sentidos, es decir, lo que se puede ver, oír, oler, gustar, palpar, a través de lo cual se manifiesta algo distinto, que no se puede en forma tan inmediata o quizás no se puede absolutamente ver, oír, oler, palpar; dicho en una manera general, es inaccesible a los sentidos. Al campo del signo pertenece, por lo tanto, y ello se ve enseguida, una gran variedad de fenómenos. El humo que se levanta, que manifiesta la realidad y el lugar de una fogata; las huellas de un animal salvaje en la nieve; el ponerse colorado, que descubre la vergüenza; la bandera blanca, que anuncia la capitulación; el anillo en la mano del hombre y de la mujer; todos éstos son signos. Pero ya en esta enumeración, que he hecho sin pensarlo demasiado, se muestra una línea fronteriza que no es de poca importancia, y con ello también una cierta complicación que pertenece al contenido mismo de dichas cosas. *Todos* los signos tienen algo en común, y es que llevan a aquel que los percibe y es capaz de interpretarlos, a algo que es distinto del mismo signo. Pero no, por cierto, todos los signos sino solamente algunos de ellos, se remontan a alguien, que a través de tales signos *quiere* "decir" algo, es decir, algo distinto de los mismos signos, con lo cual naturalmente se piensa al mismo tiempo en un segundo alguien, al menos uno, un *partner*, del cual se espera que sea capaz de comprender lo que se ha "dicho" a través del signo, y que sea capaz de interpretarlo. Ciertamente aquí tenemos en cuenta ante todo los gestos y los ademanes que expresan una aceptación o una negación, un rechazo o una duda.

Pienso que aquí habría que tener en cuenta sobre todo la expresión del *lenguaje*, la *palabra*. En ella se realiza el concepto del signo de una manera única y plenaria, porque nada hay tan perceptible a los sentidos, sea para aquel que oye o para el que lee, nada hay tan claro como la pa-

labra. Y si bajo el concepto de símbolo –dicho vocablo admite acepciones muy diversas pero siempre dentro de cierta uniformidad–, se entiende aquella clase especial de signos en los que se manifiesta algo suprasensible, algo espiritual, o incluso algo sagrado, comprensible quizá solamente para los iniciados, que pertenecen a una comunidad de creyentes, en dicho caso yo reiteraría que no existe ningún símbolo más perfecto que la *palabra*, sobretodo las palabras con las que denominamos a los sustantivos, los *nomina*, que ya Aristóteles caracterizó como "símbolos de las cosas". Por esta razón me refiero expresamente a la *palabra*, especialmente significativa aquí, en este círculo de artistas. No habrá que olvidarlo, aun cuando tratemos enseguida de considerar los signos y símbolos que *no* consisten en palabras, como "lenguaje de la fe". Por lo demás, también aquí vale la distinción recién formulada entre signo y símbolo, si bien una vez más no es fácil establecer de manera precisa el límite entre ambos. Si el tañir de las campanas llama a una celebración litúrgica, entonces es un signo; pero si la misma campana llama al "Angelus", se trata de un símbolo.

Ahora bien, el mero conocimiento de todo esto no nos lleva todavía a traspasar el atrio de los sacramentos, permaneciendo "afuera". Puede ser que alguien tenga una idea muy precisa de lo que es un signo y de lo que es un símbolo, sin embargo no alcance todavía el umbral del santuario.

Al principio, he citado a Tomás de Aquino, sin decirlo expresamente. Me refiero a aquella frase suya de que el conocimiento de la fe presupone el conocimiento natural. Pues bien, Santo Tomás ha formulado ocasionalmente dicho pensamiento también en otros lugares, y en forma más completa y exacta. Una de ellas me parece digna de especial interés: "La fe presupone el conocimiento natural de la misma manera que la gracia en relación con la naturaleza o lo perfecto con lo que todavía no lo es". Ello significa que lo que el hombre trae consigo desde su nacimiento y por su naturaleza, le ha sido dado para que lo termine de perfeccionar por la fe y por el sacramento. Sólo en base a esta perfeccionabilidad se puede hablar adecuadamente de los *praeambula* y de los "pre-atrios", sean pre-atrios de la fe o del sacramento. Un sacerdote amigo mío de los Estados Unidos me tradujo una vez la frase *gratia supponit naturam*, según su estilo robusto y norteamericanamente suelto, de esta manera: *"You cannot baptize a baby, unless you have a baby"* (Usted no puede bautizar ningún niño, si no hay un niño). Esto, que naturalmente es así, resulta también ingenioso. Pero yo le dije: "Ello

no es todavía la verdad total. Hay también niños no bautizados. El niño solo no basta". Es decir, como cristiano sólo se comprende lo "natural" correctamente si se lo entiende como algo perfectible, como algo que tiende a la perfección.

En lo que atañe al *conocimiento* natural vale además la antigua sabiduría según la cual una verdad solamente conocida no es todavía parte de mi patrimonio; pasa a serlo sólo cuando la *quiero* tener. John Henry Newman ha distinguido entre *notional knowdledge* y *real knowdledge*, esto es, entre el conocimiento abstracto-conceptual y el vital-"real". Pongamos un ejemplo. Todos sabemos que una persona moribunda, en un momento determinado exhala su último suspiro; sin embargo, sólo quien ha estado presente en la muerte de un ser amado sabe "realmente" lo que significa exhalar el último suspiro. Así también podemos decir: Solamente el que en el curso de su existencia ha hecho suyo el conocimiento conceptual del signo y del símbolo, incluidos los "signos sagrados", y así los ha "realizado", como dice Newman, sólo ese tal posee el "sentido simbólico o sacramental". Ésta es una expresión que, por sorprendente que parezca, procede de Goethe. Vale la pena reflexionar por un momento en el entramado donde Goethe usó esta formulación. Debo decir que siempre me admiró que se mencionase muy rara vez dicha circunstancia. El entramado conceptual, donde se habla también de la "voluptuosidad moral", no lo podemos caracterizar de otra manera que como teológico, o más precisamente, como apologético-teológico. En el séptimo libro de "Dichtung und Wahrheit", mientras teje su relato autobiográfico, se queja Goethe, cuando habla concreta, casi íntimamente, de sus muy personales experiencias, de la desnudez de las ceremonias cultuales protestantes; les faltaría la plenitud. Al concluir dice: "El protestante tiene demasiados pocos sacramentos". Después define el sacramento con mucha precaución, naturalmente a su modo, pero yo pienso que de manera muy significativa, como "una acción sagrada, grande, que se pone en realidad... en el lugar de aquello que el hombre no puede alcanzar pero de lo que tampoco puede prescindir". Sigue luego una aceptación muy plena, casi hímnica, de los siete sacramentos, y una fogosa exposición de los mismos donde, a mi juicio, aun el más ortodoxo censor eclesiástico no podría descubrir ni siquiera una falsa acentuación, si bien la secuencia de Goethe es algo desacostumbrada, porque empieza con el matrimonio y termina con el orden sagrado. Por lo demás, él comprende con toda claridad el orden sagrado como una *consecratio*, y no como una delegación por parte de

la comunidad. A esta sección se antepone aquella frase, por la que me intereso aquí, y de la que ya cité las palabras decisivas: "Ningún cristiano puede gozar [del sacramento] con verdadera alegría, para lo cual aquél está dado, si no alimenta en sí el sentido simbólico o sacramental". Como se advierte, de manera manifiesta ve Goethe precisamente en esto una condición previa indispensable y un presupuesto; ve en esto, así también lo podemos expresar, uno de los *praeambula sacramenti*, y ello con pleno derecho.

Pero aquí se nos insinúa una pregunta y una preocupación que han puesto en marcha todas las reflexiones hechas hasta ahora. Qué podría y qué debería hacerse para "alimentar" en el hombre de nuestro tiempo aquel "sentido simbólico o sacramental" del que tan solemnemente habló Goethe. ¿No se corre el peligro de que dicho hombre lo pierda totalmente, y no ha sucedido esto ya en gran medida? ¿Qué hay que hacer?

A mi juicio, se debería empezar, en primer lugar, por hacer perceptible este "vacío", este hueco, esta carencia. Nada podrá cambiar sin la previa comprensión de que algo "no marcha bien". Estoy persuadido de que es posible dejar en claro, para todos los que quieran oírlo, que de hecho "está faltando" algo fundamental. Si ello fuese totalmente imposible, entonces deberíamos aceptar la absurda tesis de Jean Paul Sartre, de que no existe absolutamente ninguna naturaleza humana (*il n'y a pas de nature humaine*), lo que significa que se debería negar que el hombre es una creatura surgida de un designio y de una voluntad de Dios, y que por lo tanto es también, en última instancia, una creatura indestructible.

Es cierto que en este intento por hacer consciente y visible dicho "vacío", quizás no deberíamos hablar enseguida del sacramento, ni tampoco de manera formal, si bien en el fondo de ello se trata, de los *praeambula sacramenti*. Pero que de todos modos existen algo así como "signos sagrados", símbolos piadosos, "símbolos de piedad", es necesario que se lo sepa y se lo valore, lo que presumimos como posible.

Como siempre, tratemos de exponer lo que buscamos partiendo de una situación plenamente concreta. Imaginemos un hombre del común, uno cualquiera, que está marcado por el espíritu de este nuestro tiempo, un hombre más o menos inteligente, despierto, no obtuso, ni tampoco carente de afectos, que al terminar su jornada laboral y después de hacer algunas compras en una ciudad muy populosa, está aguardando el

colectivo. Mientras espera allí tranquilamente, comienzan a sonar las campanas. Es el momento del "Angelus". Para él, ello no es nada nuevo. De todos modos, empieza suavemente a pensar, y sin querer recuerda una conocida canción berlinesa: "Cuando las campanas suenan para el descanso, nadie sabe lo que significan...". Él sabe muy bien que significan *algo*, e incluso algo no inmediatamente práctico (como por ejemplo las sirenas de una ambulancia que percibe desde una calle lateral). Además nuestro hombre, para abreviar el camino, acaba de pasar por el interior de una iglesia, la iglesia del mercado. Esto puede parecer a primera vista como algo improbable y expresamente imaginado para el presente caso; pero en realidad es, por lo menos en mi ciudad natal, algo totalmente normal. Mucha gente lo hace de esta manera. Nuestro hombre, pues, no precisamente para rezar, pero tampoco sin ningún respeto y sin darse cuenta, ha atravesado la iglesia, y al hacerlo ha notado, además de la gente allí agolpada, un gran número de velas encendidas, naturalmente puestas allí por hombres como él. Y también esas luces de velas de cera le vienen al recuerdo cuando de la torre de esa misma iglesia suena el tañir de las campanas en medio del ruido de la calle. ¿Qué piensa, propiamente, sobre todo esto? ¿Qué opinión tiene de esto?

Si se lo preguntáramos expresamente, recibiríamos quizás como primera respuesta: "Ah, yo estoy muy contento de que exista todo esto: campanas, luces, y muchas otras cosas de este tipo; el mundo es gris y muy carente de estas cosas; por eso estoy en su favor, en favor de este conjunto de cosas sin utilidad, proveniente de costumbres heredadas, que deben ser conservadas aun cuando no fueran otra cosa que un recuerdo". En estas últimas palabras es claramente perceptible un dejo de resignación. Y de hecho una respuesta semejante es positiva solamente en apariencia. Pero se la encuentra en distintas formas y en todo el mundo. Cuando estuve en la India, por ejemplo, me instruyeron muy rápidamente acerca de esto, al explicarme por qué las señoras y las jóvenes, y también las azafatas de los aviones, todavía siguen queriendo llevar sobre la frente la *tilaka* colorada, del tamaño como de una almendra, signo de devoción de los templos hinduistas, si bien en la mayoría de los casos, no es ya un signo religioso sino un símbolo cosmético, lo que significa que no es ya un símbolo. Es verdad que cuanto más desaparecen los signos y los símbolos, el mundo tiende a convertirse en una estepa inhabitable y en un desierto ordenado. Pero querer conservar signos y símbolos únicamente a causa de su interesante y colorido

atractivo, es una empresa totalmente desesperada, y ello por ningún otro motivo sino porque precisamente al desterrar estas cosas al ámbito estético de los museos, la realidad del signo ya ha sido destruida. Al mismo tiempo, sin embargo, y eso es lo peor, al hombre se le hace fácil la pérdida de esta realidad, porque no se da cuenta de ello. Es cierto que la gente "aprecia" todo esto, y no puede prescindir totalmente de ello. Pero la técnica moderna tiene muchas posibilidades de suplir con sucedáneos perfectos dicha pérdida.

Una mañana, estando en Washington-Square en Nueva York, donde me hospedaba años atrás en la casa de mi editorialista Kurt Wolff, fui despertado por el sonido de una campana; me pareció del todo increíble. Vagamente recordaba que la noche anterior había visto en las cercanías una iglesia, una torre de iglesia. Cuando después, en el desayuno, expresé mi extrañeza, quien me daba hospedaje me preguntó con ironía indisimulada: "¿Qué sonido de campanas ha oído propiamente usted: Notre Dame, París, o San Pedro de Roma?" En una palabra: la iglesia no tenía ni siquiera campanas; había solamente un gramófono, posiblemente en el despacho parroquial, y en la torre un parlante.

No creo que sea cosa de sonreír, simplemente. Porque aquí se trata de una problemática muy aguda, que nos atañe a todos, y que tiene que ver también con nuestro tema: la realidad o la irrealidad de los signos y de los símbolos. A esta realidad pertenece que exista alguien que ofrezca un signo sensiblemente perceptible, visible, audible, y lo ponga en marcha; y, por otro lado, que aquel que percibe el signo sea llevado en forma espontánea a una realidad no visible y no audible. Precisamente para encubrir este contenido claro y para hacerlo olvidar, existe hoy de hecho una enorme variedad de posibilidades técnicas disponibles. "¡Un campo muy amplio!". Yo no me atrevo a pisarlo. Sin embargo quisiera denominar por su nombre un ejemplo extremo: tengo un disco norteamericano en que un "sintetizador bien preciso" electrónico produce una impresión engañosa del canto humano; y se trata, estoy pasmado de tener que decirlo, del comienzo de un coral gregoriano de las vísperas marianas de Monteverdi (*Deus, in adiutorium meum intende*). Se oye como un canto, como un acto simbólico, de una dignidad enteramente particular; pero en realidad no hay nadie que canta! Ha quedado únicamente la "apariencia hermosa", pero que en realidad ni siquiera es hermosa.

Volvamos una vez más a nuestro hombre que espera su colectivo, y preguntémosle ahora su opinión acerca de la realidad de estos signos.

Bueno, dice él, aquí están, por ejemplo, las velas de cera que arden en la iglesia, con las que los hombres, así lo dice, muestran su veneración, su adoración, su agradecimiento. Si ellos experimentan realmente todo esto, ¿no es acaso esa emoción interior lo único que vale? Si es verdadera, ¿para qué entonces la vela? ¡No añade ni una iota! Si la emoción *no* es genuina, entonces la luz de la vela sería un signo de algo que ni siquiera existe. Y lo mismo vale para todos los llamados "signos sagrados", diría más adelante, por ejemplo, el sonido de las campanas, el persignarse, el arrodillarse, el incienso. Lo único real en todos estos signos es, al fin y al cabo, un procedimiento que se puede describir con las categorías de la mecánica o de la química. "La llama que se está consumiendo en el ardor y en la luz", de que habla Guardini, es en realidad un procedimiento químico, un proceso de combustión. Y ¿qué puede tener que ver este procedimiento químico con la veneración, con la entrega, con la adoración o la acción de gracias?

Esta posición es, a mi juicio, característica y representativa del modo de pensar del hombre de nuestro tiempo: por un lado, la pérdida de realidad de los signos y símbolos, mirándolos sólo por su lado estético o estetizante; por otro, la disección espiritualista o materialista del mundo en dos campos separados, donde se da sólo lo espiritual o sólo lo material. En lo que atañe a esta última separación, introducida en el pensamiento europeo por Descartes, entre la *res cogitans*, es decir, de las cosas espirituales, y la *res extensa*, es decir, de las cosas materiales extensas, no podemos llegar a una suficiente claridad, salvo que uno se adhiera al contrincante o *partner* de conversación, que quizás ha formulado nuestros propios argumentos secretos, o ir a un plano más bajo, por decirlo así, a un nivel totalmente nuevo de discusión. Resulta innegable, por cierto, que el sentimiento del corazón es decisivo, y no la vela o el incienso; pero tampoco podemos afirmar que un proceso químico no tenga de por sí nada que ver con la adoración. Y sin embargo todo esto se ve de una manera enteramente distinta cuando uno se da cuenta cabalmente de cómo está "construido" el hombre, o dicho más exactamente, cómo el hombre es, *al mismo tiempo*, espiritual y corporal, y también de cómo en el hombre no puede haber nada "puramente espiritual" y tampoco nada "puramente material". Esto es, por lo demás, una constatación que se confirma de nuevo, día tras día, por medio de la investigación empírica del ser del hombre y por la investigación antropológica. Se trata de una concepción muy rica en consecuencias, que no sólo afirma que el hombre es, por naturaleza, y por

tanto, a partir de la creación, un ser corporal, sino que tiene también un alma, como principio vital que le da al cuerpo su forma desde adentro, de tal manera que ella misma es, en cierto sentido, corporal.

Mi venerado profesor y maestro, Tomás de Aquino, con la máxima exigencia espiritual, se autoformula una objeción. Dicha objeción suena así: Dios es, de todos modos, espíritu puro; entonces debe también el alma separada del cuerpo ser semejante a Dios, como cuando estaba unida al cuerpo. A esto responde Tomás con gran decisión: "El alma unida al cuerpo es más semejante a Dios que el alma separada del cuerpo, porque aquélla [unida al cuerpo] posee de una manera más perfecta su naturaleza". *Anima forma corporis*: el alma es la *forma* formante del cuerpo, y el cuerpo es lo formado por el alma espiritual; éste, por lo demás, es un principio que la Iglesia ha formulado como doctrina obligatoria (en el Concilio de Vienne, 1321). Así también Romano Guardini dijo con razón que este principio es el fundamento de toda la formación litúrgica, lo que naturalmente significa que es el fundamento que permite comprender *los* signos sagrados, cuyo conjunto constituye el culto cristiano.

Por lo tanto, no solamente el hombre no está hecho en tal forma que lo que siente o expresa como sentimiento suyo pueda quedar únicamente en su interior, sino que no puede sino "exteriorizarlo", mostrarlo corporalmente, sea en las expresiones de la cara, o en los ademanes, o en la risa, o con sonidos, y naturalmente, sobre todo con la palabra, pero también con el vestido, mediante el que puede expresar alegría festiva o también tristeza. Más aún. También las cosas del mundo exterior pueden servir al hombre como vocabulario de su lenguaje, de su lenguaje de ademanes y como vehículo de expresión; no sólo la flauta y el órgano, que justamente consideramos como "instrumentos", sino también las campanas y las velas, así como, naturalmente, todas las obras de las artes plásticas y arquitectónicas, que tratan de hacer hablar a la madera, la piedra y el metal, lo que significa que tratan de hacerlos formas del lenguaje humano. Es cierto que estas cosas siguen siendo al mismo tiempo materiales; son mensurables, se pueden pesar, se pueden caracterizar recurriendo a conceptos de la mecánica y al análisis químico. Sin embargo, el que en el sonido de las campanas, en el persignarse, en las luces de las velas ante el altar, y en todos los innumerables signos y símbolos ignora lo *no*-material, lo espiritual, no lo ve o no quiere verlo, ese tal propiamente no ha entendido de todo esto absolutamente nada, o tan poco como si alguien pretendiera enten-

der el lenguaje de un hombre vivo exclusivamente mediante procedimientos fonético-acústicos y fisiológicos, o quisiera entender la palabra escrita como si se tratara de figuras geométricas puestas sobre el papel y pensando en la tinta negra que se usa para ello.

Y sin embargo justamente la corporeidad, y por esa razón también la materialidad de los signos y símbolos, se intensifican aún más y reciben un significado totalmente nuevo, si se piensa que dichos signos nos pueden hacer realmente presente una realidad no-sensible, espiritual, que nosotros debemos integrar en la vida de nuestro cuerpo casi fisiológicamente. Esto lo puedo formular aún más sencillamente: debemos conocer "*de memoria*" los signos y símbolos; solamente así, como lo dijo Hegel en cierta ocasión, uno se "apropia" realmente de ellos. Únicamente este conocimiento aprendido de memoria es verdadero. Los franceses, y también los ingleses, tienen una expresión mucho mejor: *par coeur* y *by heart*; lo aprendido de memoria es conocido con el corazón. Y también lo más espiritual que se encuentra bajo los signos, la palabra, se hace plenamente propiedad nuestra cuando la incluimos en la red nerviosa de su curso vital, cuando entra en "la memoria del cuerpo". Es cierto que esto requiere un esfuerzo espiritual, por medio del cual lo que se conoce exclusivamente de memoria se incorpore a los órganos del cuerpo (como "engramm", según dicen los psicólogos); por otra parte, también es correcto decir que algo aprendido de memoria posiblemente puede ser reproducido y por lo tanto también pronunciado "sin espíritu", de manera rutinaria, puramente externa, sin la participación del alma y de la conciencia. Pero la otra cara de la moneda es mucho más importante, a saber, que a través de esta memoria del cuerpo algo tal vez indispensable puede estar presente de hecho y podamos "retenerlo", como se dice, de modo que no quede perdido cuando quizás la conciencia reflexiva, el espíritu, ya no sabe nada de ello, no parece saber nada más, o incluso ya no *quiere* saber nada de eso.

Cuenta Alexandr Solzhenitsyn que un compañero suyo en la barraca de muerte del campamento de castigo, enfermo de colitis y ya moribundo, al ver que el campo de su conciencia se reducía a la mínima expresión, comenzó a meditar durante varios días y en voz alta el Padrenuestro, permaneciendo así cercano a la fuente de vida. Es claro que para ello debía tener presente, *a su disposición*, las palabras de aquella incomparable oración, como algo que había aprendido de memoria durante la niñez, y que sin duda ha de haber repetido cientos de

veces en su vida, quizás sin pensar en el sentido de las palabras, en forma rutinaria, como algo puramente mecánico. Con cuánta frecuencia un cristiano, católicamente educado, puede persignarse a lo largo de su vida, sin pensar en lo que está haciendo! De todos modos, como hemos dicho, ello se le ha interiorizado de tal forma en su carne y en su sangre, que solamente gracias a ello se le hace posible sacarlo a flote. Véase si no el ejemplo de la emocionante muerte de Lord Marchmain, como la describe Evelyn Waugh en su novela *Reencuentro con Brideshead*. Aquel viejo Lord Marchmain había retornado, después de una vida totalmente dedicada a los placeres, a su casa natal, para morir. Rechazó la visita del párroco; de los sacramentos para los moribundos no quiso saber nada. Pero cuando después de un largo proceso de decaimiento, estaba ya moribundo, y parecía no tener más conciencia de su situación, fue llamado, a pesar de todo, el párroco, un hombre verdaderamente espiritual, quien celebró el rito de la unción de los enfermos. Entonces sucedió algo totalmente inesperado. El relator –propiamente el protagonista de la novela– lo describe de esta manera: "De pronto Lord Marchmain llevó la mano a su frente. Yo pensé que quizás había sentido el óleo de la unción y quería quitárselo de encima. Pero la mano descendió lentamente hacia el pecho, y después hacia los hombros... Lord Marchmain hacía la señal de la cruz". Lo que la reflexión conceptual no puede ya realizar y lo que la boca no puede ya expresar, lo cumple la mano con lo que ella hace. La mano realiza un gesto simbólico, representando mediante signos algo que sensiblemente no es ya asible, y haciéndoselo saber no solamente al que lo realiza sino también a alguien más, por ejemplo a este relator que tampoco tiene fe, el cual dice de sí mismo: "En ese momento me vino a la mente una frase de la infancia, aquello del velo del Templo, que se desgarró de arriba a abajo". Naturalmente que aquí no hubiera habido absolutamente *nada* que hubiese podido hacerse de nuevo presente a través de aquel ademán simbólico, si al comienzo, en la temprana infancia, no se lo hubiera hecho e incluso lo hubiera "informado" (¡en el doble sentido!) mediante una comprensión proveniente de la fe, si la mano de este hombre anciano no se hubiera entrenado en hacer siempre de nuevo la señal de la cruz.

Ha llegado el momento de hablar de ese infinito empobrecimiento que amenaza, en esta nuestra sociedad civilizada, el entero campo de los signos corporales. Piénsese solamente en el vocabulario tan reducido de palabras y ademanes que empleamos para saludarnos y comu-

nicarnos. Pero también en la Cristiandad parece estrecharse, de manera muy peligrosa para la vida, el campo de los signos sagrados, aprendidos de memoria, a los cuales pertenecen también las palabras como símbolos. Baste solamente comparar lo que hoy es usual con aquello que Romano Guardini creyó necesario recordarnos, inmediatamente después de la primera guerra mundial, en su pequeño librito *Los signos sagrados*, es decir, las diferentes maneras de haberse las manos durante la oración, el arrodillarse, el inclinarse, el golpearse el pecho, el "caminar". Tal vez resulte utópico esperar que toda aquella diversidad, que Guardini ya entonces consideró como algo casi olvidado, se pueda hoy hacer asequible a nuestra joven generación. De todos modos, para poner un ejemplo, sería plausible hacer entender a la juventud que a la comunión se va de otra manera que a la ventanilla de un banco, o a la mesa de un restaurant.

Sea lo que fuere, la precisión y la claridad pertenecen asimismo a la realización de un signo sagrado, de manera semejante a lo que esperamos también, como algo obvio, en el lenguaje de ademanes entre los hombres. Según se sabe, en las palabras de la consagración que el sacerdote pronuncia *in persona Christi*, el ritual de la Misa pide que el celebrante, al pronunciar las palabras "tomó el pan y dio gracias", tome también la hostia realmente en sus manos. Pues bien, un joven sacerdote, que en ese momento, de manera claramente intencional y consciente, ni siquiera movió la propia mano, cuando en cierta ocasión le pregunté por ello en forma crítica, me respondió que no hay ninguna diferencia cuando ello se hace cinco segundos más tarde en la elevación de la hostia. Yo le hice ver entonces lo que él mismo diría si alguien a quien él le tendiera la mano para saludarlo, retuviera cinco segundos su mano en el bolsillo.

Una vez, para mi propia vergüenza, un sacerdote griego ortodoxo, que era norteamericano, me mostró con qué compostura de la mano se hace en su Iglesia, la Iglesia melquita, la señal de la cruz: los dedos pulgar, meñique y anular se ponen juntos, los otros dos, arriba: ¡símbolo de la Trinidad, símbolo de las dos naturalezas en Cristo! ¡Es decir, los dos misterios fundamentales de la fe, la Trinidad y la Encarnación, en un solo ademán representado por signos!

Yo aprendí a tocar las campanas del *Angelus* cuando tenía doce años. Me lo enseñó el viejo sacristán de nuestra aldea. Primero tres toques largos: la extensión hiperhistórica, celestial, por así decirlo, de

la historia de la Encarnación; y después exactamente treinta y tres campanadas, significando los años de vida terrena de Jesús. Todavía hoy, cuando oigo tocar el *Angelus*, empiezo espontáneamente a contar; y después advierto que ya no se toma tan al pie de la letra lo de los treinta y tres toques; tal vez tampoco es tan fundamental. De todos modos, la precisión es también algo que pertenece al símbolo.

Dijimos asimismo que en este tema del "sonido de las campanas", hoy en día se le ocurre a uno otra pregunta, que también tiene que ver con nuestro asunto del "signo y del símbolo". Dicha pregunta sería la siguiente: ¿No se podría acaso *prescindir* del sonido de las campanas, se necesita realmente que nuestras iglesias tengan un campanario? Por de pronto, dejemos de lado una penosa disposición de una curia episcopal alemana, según la cual ello es superfluo ya que hoy todo el mundo tiene su reloj pulsera; en tal caso se desconoce, lisa y llanamente, el sentido simbólico del sonido de la campana. Pero para retomar una vez más nuestra pregunta: *ningún* símbolo es "necesario" para satisfacer las necesidades elementales de la vida, ni la campana, ni la vela, ni los ornamentos litúrgicos son necesarios. Pertenece a la naturaleza del símbolo el ser "superfluo" y "sobreabundante", precisamente porque no tiene *ningún* efecto útil. Esto vale también para los signos "sagrados" no en sentido estricto, como la música o la poesía. Es por cierto plenamente legítimo preguntarse si el dinero para una campana no debería ser empleado más bien en favor de lo que el hombre necesita para la vida. Yo me voy a cuidar de reprochar a quien en vista de la miseria que hay en el mundo, afirma con vigor que más importante que el sonido de una campana es el pan cotidiano. Pero ello no es tan sencillo y da pie a diversas reflexiones. En el evangelio de San Juan, como se sabe, uno de los apóstoles, justamente Judas, decía que mejor sería vender el perfume precioso en favor de los pobres, a lo que recibió una respuesta magistral: Es con todo más significativo celebrar festivamente la presencia divina, que va más allá de todas las medidas y de lo cotidiano.

No deja de resultar digno de ponderación que sean precisamente los pobres quienes entienden estas cosas mucho mejor que los que lo poseen todo, lo cual es sintomático. Recuerdo aquí una anécdota histórica que contó el papa Pablo VI. Su amigo Jean Guitton, profesor de historia de la filosofía en la Sorbona, la anotó y la dio a conocer. Cuando el papa Montini era todavía arzobispo de Milán, visitó cierto día una aldea muy pobre en las montañas; la gente lo recibió muy tímida-

mente y con gran desconfianza. Pero pronto entraron en conversación, y el obispo les preguntó qué era lo que necesitaban con más urgencia; él trataría de procurárselo en cuanto le fuera posible. Tras un largo silencio, le dijeron: "Necesitamos un horno para cocer el pan". "Bien", les respondió el arzobispo, "tendrán el horno, yo les voy a mandar el dinero para ello". Después de mucho tiempo se enteró de lo que había pasado con el horno: No se había cambiado el proyecto, pero como durante la guerra le quitaron a la aldea la campana de la iglesia, la gente usó aquel dinero más bien para comprar una nueva campana. La campana, ciertamente no era "necesaria", pero sin embargo evidentemente indispensable.

El título de nuestro tema es: "El signo y el símbolo como lenguaje de la fe cristiana". Pero el lenguaje no es solamente algo hablado, sino también algo que se oye y se entiende. También el que oye y el que entiende, aunque quizás él mismo ni siquiera pueda hablar, participa en el lenguaje a través del entender y del oír. Hasta ahora hemos hablado casi exclusivamente del primer aspecto, o sea, de los signos con los que "decimos" algo. Pero ahora hay que hablar también de los signos que no ponemos nosotros, sino que más bien nos son *dados*, y con los cuales Dios nos "dice" algo. Estos signos dados por Dios son ante todo los *sacramentos*. Ellos se llaman y son también en un sentido mucho más estricto el lenguaje de la fe cristiana, no hablado por nosotros mismos, ya que es un lenguaje divino que el hombre cristiano debe oír y tratar de entender. Ahora bien, el que ignora incluso la realidad de los signos, sobre todo de los signos "sagrados", creados por el mismo hombre (estetizando espiritualística o materialísticamente), el que, dicho de otra manera, no capta los *praeambula sacramenti*, a ese tal le falta, y es fácil comprenderlo, los presupuestos para entender los sacramentos mismos. Nadie que se haya vuelto sordo para el lenguaje del signo y del símbolo en general, podrá en verdad entender aquellos signos creadores, que no solamente *significan* algo, como los signos que nosotros mismos hemos establecido, sino al mismo tiempo *causan* también lo que *significan*.

Esta exigencia, naturalmente, precisamente ella, ha de parecer a todo racionalismo que apela a una pretendida ciencia, en el mejor de los casos como resto "mágico" o "mítico" o "arcaico" de una consideración pre-científica del mundo. La alusión a la "pretendida ciencia" procede de Karl Jaspers, que en su discusión con Rudolf Bultmann dice que esta "pretendida ciencia" no es en realidad algo distinto que la "Ilustra-

ción común de todos los tiempos". En realidad estoy de acuerdo con ello, ya que la tesis de la desmitologización de Bultmann, que ha determinado en gran medida la atmósfera de la actual teología, puede ser considerada como un caso modelo para la tendencia de un radical desrealismo del sacramento. Y plenamente consecuente con ello pone Bultmann en el primer lugar de la larga lista de las muchas representaciones pretendidamente "superadas", porque míticas, el sacramento original, la Encarnación, el tomar carne del Logos divino. Se advierte su extrañeza muy marcada frente a la formulación del mensaje central del cristianismo: "Una divinidad preexistente aparece en la tierra como un hombre!". Y, naturalmente, no falta tampoco en la misma lista el más grande de los siete sacramentos, que ningún hombre moderno, ya piense biológicamente, ya idealísticamente, lo puede encontrar inteligible, a saber, "que una comida pueda comunicar fuerza espiritual". Pero Bultmann es, como se ha dicho, solamente un caso típico. Siempre habrá quienes piensen exclusivamente en forma abstracta y conceptual, inclinándose a considerar la visibilización de lo divino invisible en forma demasiado material. Dicha tentación está también presente cuando un teólogo católico moderno dice que, en el fondo, la esencia del sacramento consiste en la palabra (la palabra, en este contexto, significa algo *distinto* del símbolo y del signo). El mismo San Agustín, parece precaverse contra un peligro que amenaza su propio pensamiento, cuando afirma lo contrario, con cierto énfasis, es decir, que el sacramento del altar *no* es reductible a una mera palabra ("no lenguaje, no signo escrito, no sonido audible..."), sino que se trata del cuerpo del Señor incorporado en el símbolo real de la materia formada con los frutos de la tierra.

No tengo, por cierto, la intención, y estaría asimismo más allá de mi competencia, de hablar ahora más detalladamente sobre la *teología* del sacramento. Quisiera más bien permanecer en el campo de los *praeambula sacramenti*, y por tanto, en el atrio de la teología, donde, de todos modos, no es poco lo que se decide. Que sea por ejemplo un filósofo, como Karl Jaspers, con el cual naturalmente no coincido en todo, quien rechace al teólogo Bultmann y lo convenza de que su concepción es superficial, resulta, a mi entender, significativo en gran medida. Se trata del campo natural, que aquí está en discusión! Y es para mí una alegría recordar una vez más, para terminar, que precisamente un hombre tan abierto al mundo, o si se quiere, hasta se podría decir "mundano", como lo fue Goethe, llamó al sentido simbólico también

"sentido sacramental", lo que en definitiva quiere decir que solamente el hombre en el que "se alimenta" este "sentido simbólico o sacramental", puede experimentar y aceptar lo que Dios le ha destinado de los bienes invisibles y celestiales bajo la forma terrenal.

JOSEF PIEPER

Prólogo

Por la palabra icono –del griego eikón, *que significa imagen– se entendía en el ámbito de la antigua Bizancio, toda representación de Cristo, la Virgen o los santos, fuesen esas imágenes pintadas o esculpidas. Pero en el lenguaje de la historia del arte, la expresión icono designa principalmente la imagen religiosa de la Iglesia oriental, griega y sobre todo rusa, imagen a menudo portátil, de género sacro, realizada sobre tabla de madera con una técnica peculiar y siguiendo una tradición transmitida a lo largo de los siglos.*

La imagen sacra no es reductible a lo que pueda representar como objeto de interés artístico o como elemento decorativo para nuestras iglesias. Trátase de un tema que tiene relación con la filosofía, en cuanto que la imagen es esencialmente relativa a sus arquetipos, y en última instancia al ser, de cuya verdad y bondad es esplendor. Pero sobre todo tiene que ver con la teología, ya que es como un punto de encuentro de los grandes temas de la fe y condensa la quintaesencia del misterio cristológico escudriñado por los seis primeros concilios de la Iglesia. A este respecto afirma V. Lossky, un eminente teólogo ruso, que si el hombre es loguikós, *es decir, racional, o mejor, "a imagen" del Logos, todo lo que concierne al destino del ser humano –la gracia, el pecado, la redención por el Verbo hecho carne– deberá relacionarse igualmente con la teología de la imagen. Lo mismo se puede decir de la Iglesia, de los sacramentos, de la vida espiritual, de la santificación, de la esjatología. No hay rama alguna de la enseñanza teológica que se pueda aislar completamente del problema de la imagen, sin correr el riesgo de separarla del tronco vivo de la tradición cristiana.*

A esta razón más elevada –la razón teológica– del interés de un estudio sobre el icono, podemos agregar otra de índole prevalentemente pastoral. En una civilización como la actual, que se ha dado en llamar "civilización de la imagen", en un mundo prácticamente sumerso en la imagen, en toda suerte

de imágenes, violentas, eróticas, comerciales, imágenes impactantes y seductoras, se hace más necesario que nunca la presencia de la imagen pura, de la imagen santa, de la imagen que haciéndonos sensibles a la verdadera belleza, la de Dios y la de su creación, eleve nuestro corazón al conocimiento de los divinos misterios. Una imagen que no provenga de los bajos fondos de la subconciencia, fomentando deseos tortuosos, sino que descienda de lo alto y nos conduzca hacia lo alto.

Nuestra investigación ha tomado en cuenta el arte cristiano en general. Porque estaría en un error quien creyera que el Occidente no habría conocido, o que habría perdido mucho antes que el Oriente, la antigua tradición iconográfica. Esta tradición, llamada del Oriente, nunca se recluyó allí con exclusividad, sino que dejó huellas admirables, primero en Ravena, y más tarde en Sicilia, Venecia, Torcello, e incluso en la Roma medieval, como puede advertirse en las iglesias de Santa María Mayor, Santa Pudenciana, Santos Cosme y Damián y tantas otras. Asimismo la ulterior emergencia de la pintura románica en toda Europa –tenemos especialmente presente los espléndidos frescos del románico catalán–, obliga a reconocer la existencia en Occidente, hasta el siglo XII e incluso el XIII, de una tradición sustancialmente armónica a la del Oriente cristiano. Esta tradición ha conocido notables sobrevivencias, o aun prolongaciones, en el gótico, e incluso, aunque esto pueda parecer extraño, en algunas expresiones del barroco. En el presente libro, sin embargo, nos hemos concentrado especialmente en el arte oriental, y de manera particular en el arte ruso, la patria del icono, para cuyo estudio contábamos con una bibliografía más abundante. Por otra parte, los tres viajes que hicimos a Rusia, con especial detenimiento en la Rusia medieval, suscitaron en nosotros un acendrado entusiasmo por aquella cultura, tan poco conocida en Occidente.

Hemos leído un número considerable de estudios sobre el tema del icono y del arte sagrado en general. Este libro no es sino la sistematización de lo que a través de ellos hemos conocido. Nos complace señalar que a pesar de la gran diversidad de sus autores, orientales y occidentales, hemos encontrado numerosos puntos de contacto. Evdokimov y Maritain, Gilson y Florenskij, a pesar de sus diferentes puntos de vista, ortodoxos o católicos, concuerdan en no pocas de sus apreciaciones. E incluso hemos podido integrar a un Coomaraswamy, formado en el espíritu de las tradiciones de la India. Esta coincidencia, que para nosotros ha resultado deslumbrante, ofrece un motivo de esperanza ecuménica en torno a la belleza para llegar desde allí a la verdad plenaria.

Creemos, asimismo, que en la formación espiritual y cultural de la Iglesia no se ha concedido la importancia que merece al filón del arte sagrado. Dios

es la verdad y el bien. Pero es también la belleza. Precisamente, a este propósito ha señalado Thibon, en su libro Nuestra mirada ciega ante la luz, *que una de las grandes debilidades del cristianismo histórico de los últimos tiempos consiste en haber sacrificado el arte a la moral y haber puesto exclusivamente el acento en la oposición entre el bien y el mal, sin tener suficientemente en cuenta la oposición no menos esencial entre lo bello y lo feo. "Porque más allá de cierta altura los universales se unifican: una virtud muy alta aparece siempre radiante de belleza y una obra maestra de arte eleva no solamente los espíritus, sino las almas. Los caracteres más nobles tienen una concepción estética de la moral: el bien es para ellos un objeto de contemplación a la vez que de acción: es una acción que se puede contemplar. En cuanto al mal, lo evitan no tanto por el perjuicio que les pueda ocasionar, sino porque su fealdad les resulta intolerable." Es nuestro propósito contribuir de algún modo a la corrección de este déficit en la cultura espiritual del tiempo en que vivimos.*

Finalmente nuestra investigación anhela hacer eco a la carta que en 1987 enviara Juan Pablo II a la Iglesia universal con motivo del centenario del Séptimo Concilio Ecuménico, llamado también Segundo Concilio de Nicea (787), la Duodecimum saeculum, *donde el Santo Padre se explaya sobre el significado del icono.*

Ilustran el presente volumen varias láminas que reproducen diversos iconos. Al fin del libro se agrega un apéndice que los comenta suscintamente.

Con la ayuda de Dios, tratemos de atrapar el secreto de la imagen sagrada, internándonos en su contenido filosófico, teológico y pastoral.

Capítulo Primero

EL ICONO Y SUS AVATARES HISTÓRICOS

EL icono conoce una larga trayectoria histórica, no poco accidentada, por cierto, con momentos de pasión y de gloria. Tratemos de exponer, aunque sea a vuelo de pájaro, los grandes jalones de la misma.

I. LA PROHIBICIÓN DE LAS IMÁGENES EN EL ANTIGUO TESTAMENTO

El primer mandamiento del Decálogo era taxativo: "No te harás esculturas ni imagen alguna de lo que hay abajo sobre la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra" (Ex 20, 4). Con todo, semejante prohibición no debe ser entendida en forma absoluta, sino a la luz del contexto, es decir, en relación con las imágenes que se hacían para que fuesen adoradas. Por algo a aquel mandato se le antecede la frase: "No tendrás otro Dios que a mí", y se lo cierra con una orden motivada: "No te postrarás ante ellas, y no las servirás, porque yo soy Yahvé, tu Dios, un Dios celoso" (Ex 20, 3 y 5). La prohibición se aplica antes que nada a las imágenes de las falsas divinidades que los israelitas habían visto en las casas y en los templos de los egipcios, de cuyo ambiente idolátrico acababan de separarse, pero también, sin duda alguna, a las posibles imágenes del mismo Yahvé (cf. Deut 4, 15). La causa de dicha prohibición, indicada claramente en el libro del Deuteronomio, era el peligro que acechaba al pueblo judío, rodeado de naciones gentiles, de caer en la idolatría. Peligro nada irreal para un pueblo propenso a adorar becerros de oro.

Que el precepto del Decálogo arriba citado no tuviese un alcance absoluto lo demuestra el hecho de que Moisés, por orden del mismo Dios, mandó colocar dos querubines de oro sobre el arca de la alianza, e hizo modelar una serpiente de bronce como signo de salvación (cf. Num 21, 8). Salomón, por su parte, no vaciló en hacer decorar el templo con esculturas varias (querubines, leones, toros, palmas...), representaciones todas que no tenían por objeto designar la divinidad. El arte exclusivamente ornamental, al tiempo que parecía más conveniente para un pueblo inclinado a la idolatría, resultaba preferible para expresar la excelsitud del Dios Infinito, así como los musulmanes recurren al arte no figurativo para reforzar la noción de la trascendencia radical de Dios. Refiriéndose a ello escribiría San Juan Damasceno que, "así como Moisés permitió a los judíos, por la dureza de su corazón, dar el libelo de repudio [matrimonial], no siendo así al comienzo, también por esa dureza les prohibió las imágenes, al verlos tan propensos al culto de los ídolos" [1].

P. Evdokimov, un teólogo ruso a quien volveremos con frecuencia, nos ofrece una observación no carente de interés. Antes de la Encarnación del Verbo, dice, por temor a la idolatría, toda representación de lo celestial se limitaba al mundo de los ángeles, pero en esta misma limitación se escondía el preanuncio esperanzado del advenimiento del icono en Cristo. El texto del Exodo (25, 17-18) reza: "Harás un propiciatorio de oro puro... Harás dos querubines de oro, de oro batido, a los dos extremos del propiciatorio." La palabra "propiciatorio" *–kapporet–* viene de "cubrir" y también de "hacer la expiación". Esa plancha de oro que recubre el arca de madera –arca de la alianza– es el lugar donde "se muestra Yahvé" y desde donde "habla", y por tanto el "símbolo-profecía" de toda la economía de la salvación. El "propiciatorio" es, en última instancia, figura de Cristo, en quien encuentra su más profunda realización, ya que Él es el propiciatorio definitivo en quien Dios se manifiesta y habla [2].

---

1 *De imaginibus oratio* II, 20: PG 94, 1308.

2 Cf. P. Evdokimov, *El conocimiento de Dios en la tradición oriental*, Paulinas, Madrid, 1969, pp.151-152. En relación con esto señala Evdokimov que en el icono tradicional de la resurrección de Cristo se ve una plancha de madera, que representa el sepulcro vacío, sobre la cual han quedado abandonadas las fajas funerarias, y en sus dos extremidades se encuentran dos ángeles en medio de las mujeres portadoras de aromas. Trataríase de una reproducción exacta del "propiciatorio"... ahora en Cristo. Evdokimov (1901-1970) es un teólogo laico, autor de numerosas publicaciones, sobre todo en francés, que ha hecho conocer en Occidente la teología y la espiritualidad ortodoxas.

II. EL PRIMER ARTE CRISTIANO

Después de la Encarnación, las cosas cambian. Dios ya no oculta su imagen en su trascendencia indescriptible sino que la revela en su Verbo hecho carne, imagen visible del Dios Invisible. No en vano dijo Cristo: "Quien me ha visto ha visto al Padre" (Jn 14, 9).

El mismo Dios que antaño había vedado la confección de imágenes, ahora la propicia. Y no hay en ello contradicción, como anota el Damasceno. A los judíos se les había prohibido por su instintiva propensión a la idolatría, pero nosotros ya hemos pasado la infancia, ya no necesitamos de pedagogos, porque hemos ingresado en la edad del varón perfecto (cf. Ef 4, 13; Gal 3, 25) [3]. Único es Dios, dice en otro lugar, el legislador del Antiguo y del Nuevo Testamento, que habló de diversos modos en la historia, en otros tiempos a nuestros padres por medio de los profetas, ahora por su Hijo (cf. Heb 1, 1); así como un médico experto no receta siempre los mismos remedios a todos, sino según el lugar, la enfermedad, la edad, de manera semejante el médico de las almas, a los que eran infantes y tenían la enfermedad de la idolatría, para dejar bien en claro que era incorpóreo, invisible e inmaterial, les prohibió el uso y el culto de la imagen [4].

Sin embargo, al comienzo los cristianos tuvieron sus vacilaciones, quizás influidos todavía por el mandato véterotestamentario. Miraban asimismo con grandes reservas a los artistas paganos, que tanto obstaculizaron la incipiente actividad misionera. Recordemos lo que Pablo tuvo que sufrir por la confrontación de los imagineros de la diosa Artemisa en Éfeso. Además, tanto en Atenas como en Roma, no eran pocos los que creían que en la imagen de culto estaba realmente presente la misma divinidad; el cristianismo, como antes el judaísmo, rechazaba esta creencia como idolátrica, y veía en dichas imágenes no el lugar de la presencia del verdadero Dios sino directamente de los demonios.

A pesar de todas estas dificultades, poco a poco la cosa se fue viendo con más claridad y discernimiento. Por otra parte, en modo alguno resulta sorprendente que la Iglesia primitiva, que con tanto cariño

3 Cf. *De imaginibus oratio* III, 8: PG 94, 1328.
4 Cf. ibid. II, 8: PG 94, 1289.

había custodiado el recuerdo de las palabras de Cristo, quisiese retener también la imagen de su santa humanidad, el rostro amado de su Esposo divino. Y por ello, lejos de proscribir el arte –en razón de haberse prostituido al vicio y la idolatría–, la Iglesia recurriría a él, lo purificaría y lo sublimaría a tal punto que se hiciese apto para transparentar "los espectáculos misteriosos y sobrenaturales", al decir del Damasceno.

Los cristianos de los primeros tiempos creyeron que así como Cristo nos había dejado sus palabras, también nos había legado su propia imagen. Y de hecho honraron imágenes que llamaron *ajeiropoietes*, es decir, no pintadas por mano de hombre. Las más veneradas fueron las de Abgar y la de Verónica.

La leyenda de Abgar, que se encuentra relatada en las "Actas" siríacas "de Tadeo", del siglo III [5], cuenta que Abgar, rey de Edesa, contemporáneo de Jesús, estaba enfermo y sin remedio; conociendo la fama taumatúrgica de Cristo, le dirigió una carta, a la que Jesús respondió prometiéndole el envío de un discípulo que lo curaría. La redacción última de la leyenda muestra a un enviado de Abgar junto a Jesús esforzándose por pintar los rasgos del Salvador, pero sin éxito, ya que su modelo excedía infinitamente la belleza de sus bosquejos. Entonces Jesús aplicó la tela a su rostro y se la devolvió con la impronta del mismo. Esta imagen, que la Iglesia de Edesa rodeó de gran veneración, ha sido incansablemente reproducida hasta nuestros días. Son los iconos llamados "de la Santa Faz".

La leyenda de Verónica proviene de una tradición que también se remonta al siglo III, y tiene como protagonista a la hemorroísa curada al contacto del manto de Cristo. Según una de las tantas versiones de dicha leyenda, el emperador Tiberio, enfermo de lepra, informado de los prodigios que realizaba Jesús en la provincia romana de Palestina, encargó a uno de sus familiares que fuese a buscarlo y lo trajese a Roma. Pero Jesús ya había sido crucificado, sin que el emperador lo supiese. Ante el pedido imperial, Pilato quedó aterrorizado. En el ínterim, el mensajero romano se encontró con una mujer llamada Verónica, que conocía personalmente a Jesús; ella le contó que diversos pintores se habían mostrado incapaces de representar al Salvador, pero que un día que se encontró con Jesús, éste le pidió un trozo de

5 Cf. Eusebio, *Historia eclesiástica* I, 13: PG 20, 120-129.

tela, lo puso sobre su rostro y se lo devolvió con su imagen. Verónica acompañó al emisario a Roma y el contacto de la imagen devolvió a Tiberio la salud. La Faz impresa sobre la tela de Verónica era, como convenía al espíritu oriental, una faz gloriosa. Esta leyenda penetró también en el Occidente; pero en los siglos XI-XII, en que se acrecentó la devoción a los misterios dolorosos de Cristo, Verónica fue convertida en una participante de primer orden en los acontecimientos de la pasión. Y así la leyenda se concretó de otra manera: en el Via Crucis, Verónica le habría ofrecido al Cristo sangrante y sudoroso su toca, y el Señor se la devolvió con su rostro grabado [6].

Asimismo la tradición atribuyó al evangelista Lucas notables cualidades artísticas. Los detalles que relata de la infancia de Jesús parecen revelar una especial intimidad con la aún viva Madre de Dios, de la cual habría pintado al menos tres cuadros: uno, con el Niño en sus brazos, a quien señala como diciendo "éste es el camino"; otro, llamado de la ternura, donde los rostros de la Madre y el Hijo se confunden en el común afecto; y un tercero, sin Jesús en brazos, en actitud de orante.

Históricamente, el primer arte cristiano que conocemos es el *arte de las catacumbas*, con especial relevancia en Roma. Esos frescos adoptaron en buena parte las formas propias de la antigüedad, si bien cargándolas con un contenido diverso, de modo que esas imágenes sirviesen para expresar los nuevos ideales del naciente cristianismo. Así, por ejemplo, la imagen del Buen Pastor, ya frecuentada por el mundo greco-romano anterior a Cristo, recibió un nuevo contenido en base a las enseñanzas del Evangelio. Cristo fue asimismo representado bajo los rasgos de Orfeo, rodeado de animales, con una lira en la mano, simbolizando al Salvador que atraía a los hombres con su encanto y domaba las fuerzas hostiles de la naturaleza. Comparecen igualmente imágenes de la vid, figura de Cristo y de la Eucaristía; de la nave, figura de la Iglesia, que navega apoyada en un pez, símbolo de Cristo, por cuanto la Iglesia reposa y progresa en Cristo, esa Iglesia a la cual se incorporan los cristianos gracias al bautismo del agua y del Espíritu; del cordero, figura de Cristo, el Cordero místico, el Cordero de Dios, y de los cristianos, sus ovejas...

---

6 Cf. J. A. Robilliard, art. "Saint-Face", en *DSp.*, t. V, col. 26-28.

Dice Evdokimov que el arte de las catacumbas es eminente y exclusivamente "significativo", es decir, que expone la doctrina por medio de signos cifrados, conocidos por los cristianos. Su fin es didáctico: proclamar la salvación y expresar sus instrumentos. La pintura catacumbal, renunciando a las sutilezas y refinamientos del arte antiguo, se sumergió en las aguas sepulcrales del bautismo, pasó por su propia muerte, para emerger de esas fuentes en los albores del siglo IV, bajo una forma nunca vista hasta entonces: la del icono. El arte icónico es el arte resucitado en Cristo: ya no mero signo, sino símbolo de la presencia de lo sobrenatural, visión litúrgica del misterio hecho imagen [7]. El "signo", que informa e indica, es propio del arte catacumbal; el "símbolo", que remite en comunión de esencia a lo simbolizado, de algún modo presente en él, es lo propio del arte icónico.

III. EL ICONO BIZANTINO

Los historiadores del arte bizantino sitúan el origen del icono en la región siro-palestina, cuna del cristianismo. Los iconos se inspiraban, por cierto, en el arte antiguo, en la pintura de los frescos, en las miniaturas y en los bajo-relieves de los sarcófagos. Pero por sobre todo bebieron su estilo y hasta su espiritualidad en el ambiente y la cosmovisión de Bizancio.

Nos apartaríamos de nuestro tema si ahora nos abocáramos a describir en detalle lo que era el mundo bizantino, un mundo tan distante del que hoy conocemos. Era un mundo de cuño sacral. Entre la Iglesia y el Estado reinaba lo que ellos dieron en llamar una "sinfonía", no reductible a un mero principio jurídico, sino entendida como consecuencia directa del misterio de la Encarnación. Junto a los santos mártires, ascetas y padres de la Iglesia, emergía la categoría especial de los santos emperadores y príncipes, verdaderos iconos de Cristo, sus vicarios en la tierra. Dice Evdokimov que en el Oriente el *sacerdotium* y el *imperium* eran considerados como dos dones de Dios que se completan en una sola *diarquía sagrada*. Así como no hay más que una sola

7 Cf. *El conocimiento de Dios en la tradición oriental...*, pp.145-147.

Iglesia, de manera semejante no hay más que un solo Basileus de todos los cristianos, y el Imperio es el *lugar* de la Iglesia. La "sinfonía" bizantina es, pues, la expresión de la catolicidad de los ministerios –el espiritual y el temporal– al servicio del solo Reino de Dios [8].

En el siglo XV, Bizancio cayó en manos de los turcos. La corona del Basileus pasó en cierto modo al príncipe de las tierras rusas. Iván III se desposó con la sobrina del último Paleólogo, como para dejar bien en claro la continuidad política y religiosa entre Constantinopla y Moscú, y dotó a ésta de las armas imperiales: el águila bicéfala abandonó así las orillas del Bósforo y extendió sus alas por sobre las estepas de la inmensa Rusia. En este contexto cobran su plena inteligencia aquellas palabras que el monje Filoteo dirigiera a Iván III: "Escucha, Zar bendito: dos Romas han caído, la Tercera existe, y Cuarta no la habrá".

Pero dejemos estas consideraciones de índole histórico-religiosa y vayamos al desenvolvimiento del arte sacro en el ámbito bizantino. Podemos distinguir tres etapas sustanciales en dicho desarrollo.

La primera gira en torno al siglo de Justiniano (siglo VI), y tiene por centro ese milagro pétreo que es la basílica de Santa Sofía, levantada en homenaje al Verbo encarnado (*Sofía* significa *Sabiduría*), joya entre las joyas. En Occidente se manifiesta sobre todo en la ciudad de Ravena. La arquitectura tiende a la plenitud monumental, sugiriendo lo sublime por lo inmenso y lo luminoso, pero en el seno de una majestuosa serenidad.

La segunda época de esplendor la constituye el llamado "renacimiento bizantino" (siglos X-XII), bajo los emperadores Macedonios y Comnenos. Las expresiones del arte se adaptan más a la escala humana.

Finalmente, el tercer período de gloria, denominado también "segundo renacimiento" (siglos XIII-XV), coincide con el dominio de los emperadores Paleólogos, la edad de oro del arte sacro.

En lo que toca a los iconos, de la primera época son pocos los que han llegado hasta nosotros. En cambio resultan muy numerosos los que quedan del segundo. Fue en este período intermedio cuando la cultura bizantina penetró en Rusia. El siglo XI, el siglo áureo de los mosaicos de Fócida y de Dafne, en Grecia, puede ser también conside-

8 Cf. *L'Orthodoxie*, Delachaux and Niestlé, Paris, 1959, pp.30-38.

rado como el primer siglo de la historia de las artes en Rusia, el siglo de las catedrales de Santa Sofía de Kiev y de Nóvgorod, cuya misma advocación recuerda la basílica madre de Constantinopla. En el postrer período del arte bizantino, el arte de los Paleólogos, que se expande en numerosas regiones del mundo cristiano, proyecta sobre Rusia un último y sublime reflejo, y si de alguna manera fenece, ha encontrado ya un heredero que lo llevará a una insospechada plenitud.

Hablando en general, el arte bizantino, que trascendiendo el ámbito oriental se irradió por muchos lugares de Occidente, como Sicilia, Venecia, Florencia, es, probablemente el tipo más logrado de arte cristiano. No abundaremos ahora sobre él, ya que las consideraciones de este libro en buena parte versarán sobre dicha pintura. Muy por encima de la naturaleza, que los griegos habían tomado como tema de contemplación y de expresión artística, la escuela bizantina supo ofrecernos los grandes espectáculos de los misterios de Dios y del orden sobrenatural.

IV. LA QUERELLA DE LAS IMÁGENES

Durante los siete primeros siglos, debido a la aparición de diversas herejías cristológicas, la Iglesia hubo de abocarse a definir en términos precisos el misterio del Verbo encarnado, núcleo cardinal de la fe. En el siglo VII habían terminado, al parecer, dichas controversias, con el triunfo de la ortodoxia sobre los sucesivos errores parciales. Sin embargo, y cuando nada lo dejaba prever, estalló una ofensiva generalizada contra el conjunto de la doctrina católica, y esta lucha se concretó en torno del icono. Fue la terrible querella de las imágenes, que perduró durante los siglos VIII y IX, es decir, entre la primera y la segunda época a que acabamos de referirnos.

En el siglo VIII la devoción a las imágenes se había extendido más que nunca. Por todas partes, no sólo en las iglesias y monasterios, sino en las casas, las calles, los comercios, las joyas, había imágenes de Cristo, de la Virgen, o de los santos. Frente a esos iconos tan queridos se multiplicaban las muestras de respeto; la gente se prosternaba delante de ellos, les encendían lámparas y velas, pronunciaban juramentos en su presencia, les rogaban milagros. Se cometían, por cierto, algunas

exageraciones y no pocos excesos. El más extraño: había sacerdotes que raspaban los iconos para quitarles sus colores, ponían el polvo en el cáliz consagrado, y distribuían luego dicha mezcla a los fieles como si el Cuerpo y Sangre divinos adquirieran con ello una mayor eficacia. Asimismo algunas imágenes estaban pintadas de tal modo que podían escandalizar a los fieles por su carácter sensual, lo que hacía dudar de la santidad del icono y aun de su necesidad para la Iglesia [9].

Estos excesos fueron los que dieron pábulo a una reacción del todo desproporcionada, cual fue la de los iconoclastas (de icono-clao: *klao* = romper; es decir, los que rompen los iconos). Asimismo se advierte en el iconoclasmo el influjo del Islam que, como ya dijimos, era también enemigo de las imágenes; precisamente en el 723, el califa Yézid había impartido bruscamente la orden de retirar los iconos de todas las iglesias cristianas de su territorio. También es perceptible el influjo del judaísmo, terca y anacrónicamente fiel a la prohibición véterotestamentaria. Junto al Islam y el judaísmo, contribuyeron algunas sectas cristianas de inspiración docetista, doctrina según la cual el Verbo no habría asumido un cuerpo real, sino ilusorio y ficticio, y por tanto no era en modo alguno representable. Pero detrás de todo estaba por cierto el demonio. Bien lo señala Ouchakov: "El diablo, odiando la belleza en la Iglesia y la gracia divina, así como por un engaño maligno había herido y deteriorado la imagen de Dios en Adán, de manera semejante suscita ahora, por medio de sus servidores, una calumnia insufrible contra los santos iconos llamándolos ídolos" [10].

Desarrollemos los sucesivos momentos de esta terrible persecución.

1. Primer Período

En el mundo oriental la guerra iconoclasta comenzó por iniciativa del Estado, ya que fue el emperador *León III el Isáurico* quien, influido

9 Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Cerf, Paris, 1980, pp. 85-86. Ouspensky es un autor ruso que, siendo todavía joven artista, emigró a Francia; allí se convirtió al cristianismo, llegando a ser uno de esos pioneros que han hecho conocer en Occidente los tesoros espirituales de la Ortodoxia. Como su amigo, V. Lossky, perteneció a la cofradía de San Focio, que tiene por fin el fomento de la espiritualidad cristiana en la tradición ortodoxa. Al talento del iconógrafo une Ouspensky la competencia del teólogo.

10 Cit. en L. Ouspensky, op. cit., p.312.

por algunos obispos, tomó públicamente partido contra la veneración de los iconos.

La lucha, ferozmente comenzada en el 726 por este Emperador y continuada con intermitencias por sus sucesores hasta el 842, se centró prevalentemente en la imposibilidad de representar la imagen de Cristo, pretendiendo apoyarse en presupuestos de índole teológica. La primera y más frecuente objeción de los iconómacos (enemigos de los iconos) se inspira en la prohibición del Decálogo, a que aludimos más arriba. El segundo argumento deriva de una defensa terminante del trascendentalismo de Dios: no se puede "retratar" la divinidad. Observa Evdokimov que en el fondo de esta objeción se oculta una concepción equivocada del arte sacro, como si por necesidad éste tuviese que ser puramente "realista", y hubiese de obviar cualquier resabio de simbolismo, que es en verdad lo único que permite ver lo visible de lo invisible, o lo invisible en lo visible [11]. La tercera objeción se funda en la afirmación de que Cristo, el Cristo actual, el Cristo pascual e inmortal, no es sujeto de representación; pretender mostrarlo en su aspecto doloroso y humillante no puede ser sino un anacronismo. Pero hay un último aspecto, que es el más importante, ya que toca al misterio mismo del Verbo encarnado: ¿cómo pintar a Cristo, que es al mismo tiempo Dios y hombre, a Cristo, que une en su persona divina, sin confundirlas ni separarlas, la naturaleza divina y la naturaleza humana? Por una parte, es imposible representar su divinidad circunscribiéndola en una madera; por otra, representarlo solamente en su humanidad sería dividirlo, separando en él la divinidad de la humanidad. Elegir una u otra de estas vías conduciría a dos errores cristológicos ya condenados, el monofisismo [12] o el nestorianismo [13].

Volvamos ahora a los hechos. El Emperador, que era un soldado sin cultura, fue convencido de que la veneración de las imágenes no sólo implicaba un retorno a la idolatría sino que también constituía un impedimento para la conversión de mahometanos y judíos, enemigos natos de las imágenes. Publicó entonces un edicto donde declaraba que "las imágenes eran ídolos proscritos por las Santas Escrituras".

---

11 Cf. *L'art de l'icône*, Desclée, Paris, 1972, pp.168-169.

12 El error de los monofisitas consistía en afirmar la existencia de una sola naturaleza en Cristo, a saber, la divina.

13 El error del nestorianismo consistía en afirmar la existencia de dos personas en Cristo, la persona divina y la persona humana.

Previamente había tratado de persuadir a San Germán, Patriarca de Constantinopla, y al Papa Gregorio II de que se adhiriesen al iconoclasmo. San Germán se negó categóricamente a firmar el decreto imperial. El Papa, por su parte, amonestó una y otra vez al Emperador, prodigando grandes elogios a la entereza y ortodoxia de San Germán. Pero el Basileus se mostró irreductible. Germán fue depuesto, desterrado y reemplazado por un obispo iconoclasta. Comenzó entonces la persecución.

El primer acto iconoclasta fue la destrucción, por orden del Emperador, de un icono de Cristo ubicado sobre una de las entradas del palacio imperial, lo que provocó un levantamiento popular. Mas los iconoclastas siguieron adelante con su trabajo devastador, destruyendo obras de gran valor y persiguiendo implacablemente a los obispos y sacerdotes iconófilos. Principalmente los monjes, decididos defensores de las imágenes, fueron atacados con particular saña; muchos monasterios quedaron reducidos a escombros, y no pocos de sus integrantes sufrieron torturas y hasta la muerte. El nuevo Papa, Gregorio III, trató de conmover el corazón de León III con cartas y embajadas. Pero en vano. La resistencia quedó consagrada por la sangre de los mártires, mezclada con las parcelas de las imágenes destrozadas. La Iglesia los veneró como a "los amigos heridos del Esposo".

La querella se concentró, sobre todo, en el ámbito de la Iglesia de Constantinopla. Los cristianos de los patriarcados de Oriente que se encontraban por aquel entonces bajo el dominio musulmán, no conocieron las persecuciones sistemáticas que se desataban en el Imperio bizantino, y por eso fueron quienes pudieron protestar con mayor vehemencia ante el ultraje. Entre ellos se destacaron San Juan Damasceno y San Jorge de Chipre. Enseguida después del decreto imperial, San Juan Damasceno replicó por el primero de sus tres Tratados en defensa de los santos iconos (*De imaginibus oratio*). Este tratado –así como los otros dos– contiene no sólo una respuesta a la teoría iconoclasta, sino una exposición teológica muy completa y sistemática de la doctrina ortodoxa sobre la imagen [14].

El Papa Gregorio III, que era griego (de Siria), convocó en Roma un concilio que excomulgó a los iconoclastas. Y en honor de los santos

14 Cf. T. Spidlik, "L'icône, manifestation du monde spirituel", en *Gregorianum* 61 (1980) 539; trad. en *Gladius* 3 (1986), pp.85-86.

ultrajados en sus imágenes, instituyó como fiesta local, en la capilla de San Pedro, la conmemoración litúrgica de todos los santos.

En el transcurso de este primer período, la querella alcanzó su paroxismo bajo el reinado de *Constantino Coprónimo*, hijo de León III (741-755). El nuevo Emperador se mostró aún más violentamente iconoclasta que su padre, mientras que los tres patriarcas que se sucedieron en Bizancio durante su gobierno le permanecieron absolutamente sumisos. Comenzó por escribir un tratado donde resumía la doctrina del iconoclasmo, convocando enseguida un concilio que en 754 se reunió en Hieria, al que asistieron 338 obispos, número por cierto nada despreciable: eran los obispos iconoclastas que habían reemplazado a los pastores ortodoxos depuestos, o que ocupaban sedes nuevas, especialmente creadas para ellos por el Emperador. El concilio decidió que quien pintase iconos o los albergase en su casa sería privado del sacerdocio si era clérigo, y anatematizado si era monje o laico, al tiempo que exigió del pueblo un juramento de fidelidad al iconoclasmo. La persecución, tras este Conciliábulo, se tornó particularmente virulenta, exhibiendo Constantino una crueldad semejante a la de Diocleciano.

Sin embargo, el pueblo fiel no se amilanó ni se dejó engañar. A la vanguardia de los confesores de la ortodoxia se encontraron de nuevo los monjes, contra los cuales los perseguidores se ensañaron: les rompían la cabeza apoyándola sobre un icono, los sumergían en el mar después de haberlos cosido en bolsas, les quemaban las manos si habían sido iconógrafos... "¡Qué sintomática –escribe Evdokimov– se muestra la lucha de los iconoclastas a la vez contra los iconos y contra el monaquismo, precisamente contra el ideal monástico, este icono vivo de ángeles terrestres y de lo único necesario, correctivo maximalista al minimalismo de los hombres del Imperio!" [15].

Para defenderse de la prepotencia imperial, los monjes buscaron resueltamente el apoyo de Roma, recurriendo al Papa como última instancia. Muchos de ellos emigraron, preferentemente a Italia meridional, Chipre, Siria, Palestina y a la misma Roma. Los Papas que se sucedieron durante el reinado de Constantino se mostraron siempre firmes en su posición, aprovechando la presencia de los monjes emigrados, entre los cuales se contaban no pocos iconógrafos, para que

15 *L'Orthodoxie...*, pp.21-22.

decorasen diversas iglesias de la ciudad, por ejemplo Santa María Antica. Gracias a dicha colaboracion, Roma no conoció época más prolífica en arte sacro que la época iconoclasta.

Tras la muerte de Constantino la persecución amainó, ya que su hijo, *León IV*, era un iconoclasta moderado. Cuando éste murió, en 780, subió al trono su mujer *Irene*, como regente de su hijo menor, llamado también Constantino.

2. EL SEGUNDO CONCILIO DE NICEA

Irene jamás había dejado de venerar los iconos. Y por eso se ocupó enseguida de restaurar la recta doctrina. Con la ayuda de Tarasio, patriarca ortodoxo, se abocó a la preparación de un Concilio, que sería el célebre Séptimo Concilio Ecuménico, llamado también Segundo de Nicea. Este Concilio se inauguró en Constantinopla, pero a raíz de algunos disturbios, se trasladó a Nicea, comenzando allí en 787, con la presencia de 350 obispos y un gran número de monjes.

El Concilio afirmó solemnemente la licitud y la conveniencia de la veneración de las imágenes. Luego anatematizó a los iconoclastas, especialmente a los Patriarcas bizantinos aliados al poder imperial, y rehabilitó la memoria de Germán, Juan Damasceno y Jorge de Chipre.

Los Padres del Concilio juzgaron que el iconoclasmo no era tan sólo un error pastoral, sino una auténtica herejía. Más aún, llegaron a la conclusión de que tanto por su teoría como por sus prácticas, el iconoclasmo compendiaba y recapitulaba las grandes herejías cristológicas del pasado. Por iniciativa de los legados del Papa, expusieron un icono en medio de la basílica de Santa Sofía, donde se clausuró el Concilio, para que fuese respetuosamente venerado. Todo un símbolo. El Concilio era consciente de estar en perfecta continuidad con el Primer Concilio de Nicea, del 325, donde se había definido la divinidad del Verbo encarnado. Si Dios se ha hecho hombre, afirmar la legitimidad de la imagen de Cristo significa confesar la verdad de su encarnación. La iconoclastia quedaba derrotada. Pero por el momento...

Irene, aun cuando no siempre se mostró ejemplar en su conducta como Emperatriz, adquirió ante la historia el mérito de haber propulsado este Concilio restaurador de las imágenes. Mientras ella gober-

naba en Oriente, comenzaba a emerger en Occidente la figura de Carlomagno, a quien llegó a ofrecer su mano, si bien infructuosamente, con la idea de unir bajo un mismo cetro las dos partes del antiguo Imperio.

3. SEGUNDO PERÍODO

La paz no duró sino 27 años. Tras la sucesión de diversos Emperadores, en 813 estalló una revuelta militar que llevó al trono a *León V el Armenio* (813-820). Juzgando éste que los Emperadores iconoclastas habían tenido más suerte política y militar que los Emperadores ortodoxos, decidió volver al iconoclasmo. Lo primero que hizo fue encargar a Juan el Gramático, considerado como el cerebro de la corriente iconoclasta, la composición de un tratado que resumiese las decisiones del precedente conciliábulo de Hieria. Así, dichas decisiones, que ya habían recibido una respuesta ortodoxa tan concluyente, fueron artificialmente resucitadas. Pero el Emperador no encontraría en el episcopado el apoyo de que había gozado el Coprónimo. Cuando Juan el Gramático concluyó su obra, el Emperador entró en tratos con el patriarca San Nicéforo (810-815), tratando de llegar a un compromiso: no la supresión de los iconos, sino tan sólo prohibir su veneración. León no profería amenazas; únicamente se limitaba a solicitar del patriarca, en nombre de la paz de la Iglesia, que hiciese concesiones al iconoclasmo. San Teodoro Studita, que junto con otros monjes tomaba parte en las conversaciones, manifestó al Emperador que no era de su competencia entrometerse en la vida interna de la Iglesia. El patriarca, por su parte, se opuso a toda componenda. No habiéndose llegado a un acuerdo, comenzó la persecución. El patriarca se vio primero limitado en sus poderes, luego fue destituido, exiliado, y finalmente reemplazado por un iconoclasta. En 815 se convocó un concilio en Santa Sofía, presidido por el Emperador en persona, que declaró nulo el Séptimo Concilio Ecuménico, y auténtico el Conciliábulo de Hieria. Mientras discutían los teólogos en Santa Sofía, un millar de monjes del cenobio de Studium marchaban procesionalmente por la ciudad, con iconos en sus manos.

En el curso de este segundo período, el iconoclasmo había perdido mucho de su vigor doctrinal. Los iconoclastas no podían decir ya na-

da nuevo y se limitaban a repetir una y otra vez los viejos argumentos, desde hacía tiempo refutados por los ortodoxos. Pero las persecuciones, en que la autoridad espiritual colaboró con el poder político, fueron muy violentas, con destrucción de iconos y nuevos mártires. "La Iglesia, que había sido expoliada como de un ornato de las sagradas imágenes, se lamentaba... Parecía la esposa del rey, aquella Esposa de la que se dice en el Cantar que lloraba lastimeramente: «Me golpearon, me hirieron, me quitaron el velo los que custodiaban la ciudad» (Cant 5, 7), los reyes y los sacerdotes, que hubieran debido ser los custodios de la fe" [16].

Prodújose un giro en la situación cuando *Miguel II* accedió al trono (820-829) ya que, si bien era iconoclasta, permitió que los ortodoxos retornasen del exilio. Las cosas cambiaron bajo su hijo *Teófilo* (829-842), iconoclasta convencido. El patriarca era ahora nada menos que Juan el Gramático. Numerosos iconos fueron destruidos y los monjes dieron pruebas de admirable heroísmo. De uno de ellos, el iconógrafo San Lázaro, se cuenta que luego de ser cruelmente golpeado, le quemaron las manos; sin embargo logró arrastrarse desde el lugar de la tortura a la iglesia de San Juan Bautista donde, tomando el pincel entre sus labios, comenzó a pintar un nuevo icono. Los sabios Teodoro y Teófano que, a pedido del patriarca de Jerusalén, elevaron su voz contra el iconoclasmo, recibieron reiterados golpes, y sobre sus frentes los verdugos grabaron inscripciones injuriosas con un hierro al rojo vivo. La Iglesia los venera bajo el nombre de Teodoro y Teófano "los Marcados".

Durante el segundo período de la querella iconoclasta, los Papas Pascual I y Gregorio IV siguieron defendiendo el culto de las imágenes, y protegiendo especialmente a los monjes que emigraban a Roma. Fue en esa época cuando se construyó la basílica de San Marcos, en Venecia, y se edificaron y decoraron las iglesias romanas de Santa María in Dómnica, Santa Práxedes, Santa Cecilia, etc. En 833, es decir, en tiempos de la persecución de Teófilo, Gregorio IV dispuso que la fiesta de todos los santos, instituida por Gregorio III, fuese celebrada por toda la cristiandad el 1° de noviembre.

A la muerte de Teófilo, dada la minoría de edad de su hijo Miguel, asumió la regencia su mujer *Teodora*, quien restableció el culto de las

16 Teófilo Cerameo, Hom. XX, *De sanctis imaginibus*: PG 132, 433-436.

imágenes, ésta vez de manera definitiva. En 842, la Emperatriz convocó un concilio en Constantinopla, que confirmó la legitimidad del culto de los iconos formulada por el Séptimo Concilio Ecuménico, y anatematizó a los iconoclastas. Antes de disolverse, se celebró en la basílica de Santa Sofía un solemne oficio, al que asistieron todos los dignatarios de la Corte, muchos obispos y la Emperatriz en persona. Era el primer domingo de Cuaresma. A partir de entonces se celebraría ese mismo día, en todo el ámbito de la Iglesia oriental, una de las mayores solemnidades del año litúrgico, bajo el nombre de "Gran Fiesta de la Ortodoxia", en que los iconos de todos los templos son exaltados y especialmente venerados.

La querella de las imágenes, cuyo escenario principal fue el Oriente, tuvo en Occidente inesperadas repercusiones. Cuando los Lombardos amenazaron Roma, el Papa, desconfiando del Emperador iconoclasta, dirigió por primera vez su mirada ya no al Imperio sino a un caudillo occidental, Pipino el Breve, rey de Francia, quien de hecho salvaría a Roma del peligro bárbaro, estableciéndose a partir de entonces –en 756– el Estado Pontificio. Este relevo del "poder temporal" que sostenía a la "autoridad espiritual", sumado a recíprocas incomprensiones entre Constantinopla y Roma, prepararon lentamente el camino a la definitiva ruptura del 1054 [17].

---

17 Para el tratamiento histórico de la querella hemos recurrldo a L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, pp.91-99; H. Gómez, *La Iglesia Rusa*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1948, pp.107-126; art. "Images", en *DTC*, t. VII, 1ª parte, col.775-783. La resolución de la querella de las imágenes tuvo también otra consecuencia en Occidente: habiendo el Papa enviado a Carlomagno una mala traducción de las actas del Séptimo Concilio, los Francos se opusieron a la doctrina del mismo –al que, por otra parte, no lo consideraban como ecuménico sino tan sólo como un concilio local del Oriente–, juzgando que aprobaba la "adoración" de las imágenes. En estas circunstancias, no es extraño que la respuesta de los teólogos de Carlomagno (sobre todo de su consejero Alcuino) haya sido vigorosa, refutando punto por punto las actas del Concilio. Esta respuesta es conocida bajo el nombre de *Libri Carolini* (Libros Carolinos). Agreguemos que dichos teólogos no habían comprendido el alcance profundo de las discusiones en torno a las imágenes, en las que sólo veían "el libro de los que no saben leer", sobre las huellas de Gregorio Magno, sin penetrar sus dimensiones cristológicas. "El hombre puede salvarse sin ver imágenes –decían–, en cambio no puede salvarse sin el conocimiento de Dios". La oposicion de los Francos al culto de las imágenes no cesó sino a fines del s. IX o comienzos del X, cuando fue recibido en Francia el Octavo Concilio Ecuménico, Cuarto de Constantinopla, del 869, que hizo propias las decisiones del Segundo Concilio de Nicea. En la actitud de Carlomagno influyeron sus proyectos políticos de supremacía, así como la rivalidad existente entre el imperio bizantino y el reino franco.

4. El Triunfo de la Ortodoxia

El Triunfo de la Ortodoxia celebra la síntesis dogmática que el Séptimo Concilio Ecuménico realizara de los seis primeros concilios, concretada en el culto de las imágenes. Porque, como se ha podido observar, esta querella no es reductible al ámbito meramente pastoral, como si hubiese versado sobre la conveniencia o inconveniencia de venerar las imágenes. Fue, por sobre todo, una cuestión teológica. Ouspensky lo expresa con claridad: "El iconoclasmo cierra la serie de las grandes herejías del período cristológico. Cada una de ellas atentaba contra tal o cual aspecto de la economía divina, de la salvación aportada por la encarnación de Dios. Pues bien, el iconoclasmo atacaba no ya un aspecto particular, sino la economía de la salvación en su conjunto. Y así como esta herejía muy compleja implicaba una ofensiva general contra la enseñanza ortodoxa en su conjunto, así el restablecimiento del culto de los iconos no fue solamente una victoria particular sino la victoria de la ortodoxia como tal. La Iglesia triunfó y seguirá triunfando sobre una multitud de herejías diversas. Pero sólo una de sus victorias, la lograda sobre el iconoclasmo, ha sido solemnemente proclamada Triunfo de la Ortodoxia como tal" [18].

En alguna forma, deudor del docetismo, el iconoclasmo pareció suponer que Cristo no se había hecho hombre sino ilusoriamente. Por otra parte, como bien señala Evdokimov, se muestra afectado de cierto nominalismo, poniendo en causa la apropiación humana del fruto de la Encarnación: "Insensible al realismo evangélico, a lo sacro de la Historia, niega el realismo de la santidad, su capacidad de transfigurar la naturaleza. Es sintomático que el iconoclasmo, en su punto culminante, golpea a la vez al icono, al estado monástico, al culto de los santos, y a la maternidad divina de la Theotokos... Por el contrario, la intransigencia de los defensores ortodoxos del icono, yendo hasta el martirio, superaba de lejos el elemento didáctico o artístico: en el icono, la Iglesia defendía el fundamento mismo de la fe cristiana" [19].

En Occidente se tiende a ver en esta gran contienda una "cuestión bizantina" más, una lucha por tonterías y cosas secundarias, o en

18 *La théologie de l'icône...*, p.132.
19 *L'art de l'icône...*, pp.142-143.

ocasiones se la considera al modo de un epílogo insignificante, un signo de decadencia intelectual, como si la preocupación se hubiese transferido de los grandes problemas teológicos al ramplón devocionalismo popular. Nada más lejos de la verdad. De lo que se trataba en realidad era, como escribe Spidlik, de la necesidad de extraer las últimas conclusiones de los dogmas de Efeso y de Calcedonia, de considerar el misterio de Cristo en sus plenas dimensiones cósmicas [20].

Ouspensky es concluyente: "La catástrofe que representaba el iconoclasmo exigió el esfuerzo supremo, la tensión de todas las fuerzas de la Iglesia, la sangre de sus mártires y de sus confesores, la experiencia espiritual y la sabiduría de los Padres apologetas, la fe inquebrantable del pueblo ortodoxo, la firmeza y la audacia de los obispos que permanecieron fieles a la ortodoxia. Fue realmente un esfuerzo de la Iglesia en su conjunto" [21].

Las afirmaciones cristológicas de los Concilios anteriores culminaron así en un grandioso himno iconosófico y doxológico. "La Iglesia de Cristo resplandece ahora con los sagrados iconos, como una esposa ataviada de joyas", rezan las Pequeñas Vísperas de la Fiesta de la Ortodoxia.

5. TRES GRANDES LUCHADORES CONTRA EL ICONOCLASMO

Si bien fueron numerosos los que se enfrentaron con esta herejía, ciñámonos a tres héroes principales.

a. *San Juan Damasceno*

Los datos seguros que poseemos sobre la vida de este gran santo, cuyo nombre se relaciona estrechamente con la valiente defensa del culto de las imágenes al comienzo de la persecución iconoclasta, son en realidad muy escasos. Originario de una rica familia de Damasco,

20 Cf. "Teologia dell'iconografia mariana", en *La Madre del Signore*, coll. Parola, spirito e vita, Bologna, 1982, pp.243-244.

21 *La théologie de l'icône...*, p.127.

su padre, al parecer, ejerció el oficio de cobrador de impuestos a los cristianos bajo las órdenes del califa. Se afirma que él mismo lo habría sucedido en dicho empleo, opinión basada en un pasaje de las Actas del Séptimo Concilio donde se dice que, al hacerse religioso, abandonó todos sus bienes "a ejemplo del evangelista Mateo", quien era precisamente recaudador de impuestos. Algunos se han atrevido a sugerir, lo que es bien improbable, que llegó a ocupar el cargo de gran vizir junto al califa de Damasco. En conexión con dicha leyenda se asegura que León Isáurico habría fabricado una carta falsa para comprometer al presunto "gran vizir" ante el califa, y que no habiendo podido Juan probar su inocencia fue condenado a sufrir la amputación de la mano derecha; ulteriormente la Virgen se la habría restituido milagrosamente, en consecuencia de todo lo cual decidió abandonar el mundo y hacerse monje.

Lo cierto es que Juan ingresó en el monasterio de San Sabas, ubicado en las proximidades de Jerusalén, hacia los 30 años de edad. Su gran amigo, el patriarca Juan de Jerusalén, lo instruyó en las ciencias divinas, ordenándolo luego de sacerdote. Sus famosas tres cartas en defensa de las imágenes las escribió en la laura de San Sabas y no, como a veces se ha dicho, en Damasco; fue también allí donde redactó sus grandes obras teológicas. Hace pocos años, y cuando ya había proyectado escribir este libro, tuve la inmensa satisfacción de visitar aquel monasterio, en medio del desierto de Judá; el monje ortodoxo que nos guiaba nos condujo a una cueva donde, nos aseguró, el Damasceno había vivido y redactado sus obras... ¡por cierto que a la luz de una vela! ¡Qué hombres, aquéllos! Ya sacerdote, y poseyendo en alto grado el don de la palabra, era invitado desde Jerusalén para predicar allí en las grandes solemnidades. El tono de humildad con que habla de sí mismo en varios de sus escritos, su amor a la Iglesia, que lo impulsó a componer tantas obras, su delicada devoción a nuestra Señora, todo ello nos muestra que el Damasceno pertenece a la raza de los grandes santos que han ilustrado a la Iglesia a la vez por su ciencia y por su virtud. Murió aproximadamente en el año 750, a una edad muy avanzada, ya que había nacido, al parecer, hacia el año 650. En 1890 León XIII lo proclamó doctor de la Iglesia. Sus restos, durante mucho tiempo venerados en la laura de San Sabas, donde todavía se los encontraba en el siglo XIII, fueron transportados ulteriormente a Constantinopla.

Los escritos de San Juan Damasceno son numerosos. Los más trascendentes son los dogmáticos. Pero acá lo consideramos preferentemente como el doctor del icono. Fue asimismo un poeta de la liturgia, y compuso himnos que aún se cantan en la Iglesia oriental [22].

b. *San Nicéforo*

Nació en Constantinopla en 758 ó 759. Su padre, Teodoro, secretario imperial, prefirió recibir "los estigmas de Cristo" antes que traicionar las imágenes y murió en el exilio. Secretario imperial él también, colaboró con el patriarca Tarasio, tomando parte en el Segundo Concilio de Nicea. A la muerte de Tarasio, el Basileus lo eligió como patriarca, cambiando entonces el traje seglar por el hábito de los monjes en el monasterio de los Santos Sergio y Baco. Tras haber recibido el presbiterado, fue consagrado obispo en Santa Sofía.

El nuevo patriarca se dedicó con eficacia a la represión de las diversas herejías, al tiempo que emprendió la reforma de los monasterios. En 814 entró en confrontación con el nuevo emperador, León V el Armenio, cuando éste le ordenó sustraer las imágenes a la devoción popular. Nicéforo se resistió, prefiriendo abandonar su sede y encaminarse al exilio. Cuando el sucesor de León le propuso llegar a un compromiso, poniendo entre paréntesis el Concilio de Nicea, Nicéforo se negó gallardamente, debiendo así permanecer en el destierro, a diferencia de otros iconófilos más contemporizadores que prefirieron retornar. Murió en 828 ó 829. La Iglesia celebra su fiesta el 13 de marzo.

Sus escritos están principalmente consagrados a la defensa del culto de los iconos. Citemos entre otros: *Apologeticus minor*, que redactó para defender el Concilio de Nicea y tratar de persuadir a León el Armenio; *Apologeticus maior*, donde rehace la historia del iconoclasmo a partir de León Isáurico; *Tres Antirrhetika*, monumental obra polémica en favor de las imágenes [23]. Podría decirse que, juntamente con Teodoro el Studita, inaugura el período "escolástico" de la iconología, en el sentido de que, apremiado por la argumentación de sus adversarios, utiliza en

---

22 Cf. art. "Jean Damascène", *DTC*, t. VIII, Iª parte, col.693-751.
23 Las obras de S. Nicéforo se encuentran reunidas en PG 100.

favor de la iconodulia las categorías de Aristóteles, así como su teoría sobre el *eikón* y sus relaciones con el arquetipo, si bien nunca nombra expresamente al Estagirita. Pero Nicéforo no se caracterizó tan sólo por sus investigaciones. Fue también un pastor generoso, dispuesto a pagar con su persona la defensa de la fe de sus ovejas, sobre todo en lo que atañe al misterio de la Encarnación.

c. *San Teodoro el Studita*

Teodoro nació en Constantinopla en 759. Su padre, funcionario del fisco imperial, le brindó una educación esmerada. Un tío suyo, llamado Platón, que era abad del convento de Saccudion, logró conquistar a toda la familia para la vida monástica, viendo en Teodoro al sucesor más adecuado para encabezar dicho monasterio.

Ya consagrado abad, Teodoro entró en conflicto con el gobierno imperial, lo que le valió el primero de sus exilios, del cual retornaría a los dos años. Como el convento que presidía estaba muy expuesto a las incursiones de los árabes, puesto que se encontraba en la costa asiática, la emperatriz Irene trasladó a sus integrantes al convento de Studium, en la misma Constantinopla, un monasterio fundado siglos atrás por el cónsul romano Studius, quien se había mudado de Roma a Constantinopla, y que a la sazón contaba con un reducido número de monjes, ya que había sido fuertemente castigado por la persecución iconoclasta. Irene lo fundó económicamente, lo repobló y puso a su frente, como abades, a Platón y a Teodoro, ya aureoleados con el título de confesores de la fe, con lo que Studium se convirtió en uno de los más importantes centros monásticos de la capital. Lo integraban no menos de 700 monjes, bajo la dirección del tío y del sobrino, según todo el rigor de la disciplina regular. Teodoro fue su arquitecto desde el punto de vista material, pero sobre todo fue su alma desde el punto de vista espiritual; a él se remontan las costumbres que harían de ese convento una casa madre de monasterios. Asimismo comunicó a los monjes su espíritu de intransigencia doctrinal, enemigo de cualquier tipo de componendas.

Pronto sería exiliado por segunda vez. Fue cuando León Armenio hizo renunciar a Nicéforo, según relatamos más arriba. A raíz de dicha dimisión, Teodoro se convirtió automáticamente en el jefe de la resistencia iconófila. El día de Ramos, en medio del conflicto, los mil mon-

jes de Studium marcharon en procesión por el recinto del monasterio, pero bien a la vista de quien quisiese observarlos, llevando consigo los cuestionados iconos y entonando en su honor solemnes aclamaciones. Porque si, como dijimos anteriormente, los conventos constituyeron por lo general los centros principales de la resistencia, entre todos se distinguió el de Studium. Con el indomable Teodoro a su cabeza, la lucha contra el iconoclasmo tomaría un nuevo sesgo, ampliándose en combate contra el césaropapismo, o la intromisión del poder temporal en las cosas eclesiásticas. La libertad de la Iglesia era para Teodoro la condición misma de la fidelidad a su misión. Y por eso preferiría dirigir sus miradas al centro de unidad, al vicario de Cristo que estaba en Roma, mucho más que hacia el patriarcado, tantas veces obsecuente y vacilante.

Pronto llegó su tercer exilio, esta vez bien lejos de Constantinopla, en Esmirna, donde sus aflicciones se vieron acrecentadas por el comportamiento del obispo de dicha ciudad, aliado a la política imperial. Trasladado de prisión en prisión, fue golpeado hasta tal extremo que su carne machucada comenzó a gangrenarse, de modo que su fiel discípulo, San Nicolás Studita, se veía obligado a sacar con un cuchillo la carne muerta. A los tres años pudo retornar a su amado convento. Cuando murió, en 826, aún no había amanecido el alba de la victoria, que tardaría todavía dieciocho años en llegar.

Su producción literaria es considerable. Tiene obras ascéticas, ordenadas a la formación espiritual de sus monjes, tarea a la que se entregó con gran dedicación. Dejó asimismo un conjunto de sermones para las principales solemnidades del culto, así como pequeños escritos litúrgicos y canónicos. Sobre nuestro tema escribió tres *Discursos refutando a los iconómacos* (*Antirrhetikos*), los dos primeros bajo forma de diálogo entre un hereje y un ortodoxo, y el tercero como un tratado formal, donde tras enunciar las tesis que intenta demostrar, las apoya con los argumentos convenientes, refutando de paso las objeciones del adversario. Además de una nutrida correspondencia, nos ha dejado varias composiciones de índole lírica, que revelan gran talento poético [24].

24 Las obras de S. Teodoro se encuentran reunidas en PG 99.

V. LA IMAGEN EN OCCIDENTE

Si bien nuestra investigación versará principalmente sobre el icono oriental, nos parece adecuado decir algo acerca de la imagen en el mundo occidental. Ya hemos visto cómo el Occidente, que desconoció las trágicas luchas del iconoclasmo, por lo general no concedió especial relevancia, sobre todo en el campo dogmático, al tema de las imágenes, viendo en las resoluciones de Nicea una serie de medidas de tipo más bien disciplinar. "Nunca siguió al Oriente en su argumentación teológica –escribe Ouspensky– y no percibió todas las implicancias de la teología bizantina sobre los iconos con todo lo que a ella se ligaba" [25].

Por cierto que *el mundo medieval*, en la época del románico y el gótico, fue un inmenso taller de belleza icónica. El orden medieval supo reunir el universo material y el espiritual, como relacionó el Estado y la Iglesia, sin confusión ni separación. La Redención había reconciliado el mundo de la materia y el orden de la gracia. La naturaleza estaba redimida y ya no se oponía al orden sobrenatural. Como dice Maritain, los cuatro elementos eran cristianos. Si bien en esta época las relaciones entre la Europa medieval y el mundo oriental fueron escasas, podría decirse que el icono oriental, sobre todo el ruso, y la pintura medieval del Occidente, son fenómenos espiritualmente análogos desde muchos puntos de vista. Especialmente el tipo tan peculiar de pintura que creó el gótico, como son los *vitraux*, de colores esplendorosos, invadidos por la luz y transfigurados, no deja de asemejarse al tipo específico de la pintura oriental que es el icono.

Herwegen sostiene a este respecto una tesis muy personal, a saber, que ya en la Edad Media comenzó a distanciarse el arte occidental del oriental. Según él, en la Iglesia oriental el arte sagrado fue un asunto teológico en una medida más considerable que en Occidente. El arte icónico se revela en una forma casi inmóvil, en una objetividad uniforme, en un perfil monumental, en un lenguaje solemne y simbólico del color, en un contenido dogmático; el otro, en el cambio incesante de las formas, en la búsqueda del realismo humano, la técnica virtuosista

25 *La theologie de l'icône...*, p.187.

y la expresión psicológica. "El alma del arte cristiano oriental es el Misterio; el de Occidente, a partir de la Alta Edad Media, es la religiosidad individual, más profundamente psicológica" [26].

Más benévolo con la cultura medieval de Occidente, afirma Evdokimov que el arte románico y gótico fue altamente simbólico, al menos hasta el siglo XIII, revelando el mismo clima espiritual que en Oriente. Es el milagro de Chartres, del arte románico, es asimismo el genio visionario de Fra Angélico, de Simone Martini y de tantos otros, en quienes se descubre "la manera bizantina" [27]. No por casualidad la Trinidad de Rubliov (**ver lámina 2**) fue considerada durante mucho tiempo como obra de un maestro italiano. De hecho, a lo largo de los siglos XII y XIII, numerosos artistas bizantinos trabajaron tanto en Kiev, Vladímir y Nóvgorod, como en Venecia y Sicilia. Incluso aún hoy se discute si el icono ruso de la época gloriosa de Nóvgorod está influido por el arte bizantino o por corrientes del Duecento o del Trecento italianos [28]. Pero a partir del siglo XIV comienza un proceso de secularización en el arte de Occidente: los personajes sagrados, incluidos los ángeles, se van convirtiendo en individuos cada vez más "reales", de carne y hueso, que se visten y comportan como todo el mundo. Y así el arte sagrado se va degradando en arte simplemente religioso [29]. "Se puede adelantar que, místicamente, la Edad Media se extingue precisamente cuando desaparecen los ángeles, cuando el icono deja lugar a la imagen alegórica y didáctica y el pensamiento indirecto al pensamiento directo. Es el fin del arte románico, arte esencialmente iconográfico y es acá que el Occidente abandona al Oriente" [30].

De lo que sí no cabe duda es que desde el Renacimiento o, más precisamente, desde el segundo Renacimiento, el de Miguel Ángel, etc., el Occidente se fue alejando día a día del Oriente tradicional bizantino y ruso [31].

---

26 *Iglesia, Arte, Misterio*, Guadarrama, Madrid, 1957, p.92.

27 *L'Orthodoxie...*, p.220.

28 Las posiciones de esta polémica, que ha interesado incluso a críticos de arte rusos, se exponen en L. Réau, *L'art russe. Des origines a Pierre le Grand*, Ed. Henri Laurens, Paris, 1921, pp.188-195.

29 Cf. P. Evdokimov, *L'Orthodoxie...*, p.220.

30 Id., *L'art de l'icône...*, p.145.

31 Es cierto que los artistas italianos que edificaron las iglesias del Kremlin en Moscú son de la época renacentista, pero no hay que olvidar que fueron encargados de levantar dichos edificios en un todo de acuerdo a las viejas tradiciones rusas.

El espíritu de *la Reforma* se manifestó, por lo general, enemigo de las imágenes, si bien no todos los novadores lo fueron por igual. En sus comienzos, Lutero permitió su uso, pero prohibió el culto de las mismas, tolerándolas sólo a modo de ilustración. Karlstadt, en cambio, se opuso violentamente a ellas, al igual que Zwinglio, cuyos seguidores de manera sistemática destruyeron las imágenes en Zurich. Pero sus más enconados adversarios fueron los calvinistas, quienes las desterraron absolutamente de sus templos, que recuerdan la fría desnudez de las mezquitas. La actitud de los protestantes respecto de las imágenes no deja de ser consecuente con su doctrina general acerca de la ilegitimidad de las mediaciones y el orden sacramental, sobre la base de que los signos exteriores son incapaces de realizar lo que significan, es decir, de conferir la gracia. Y precisamente es la relación mediática entre los símbolos y sus arquetipos lo que hace sagrado el arte de la Iglesia. Hubo, pues, un iconoclasmo protestante, sobre todo en Francia y los Países Bajos. En Francia, alrededor de 50 catedrales y 500 iglesias fueron saqueadas y sus imágenes destruidas. En los Países Bajos las imágenes fueron destrozadas. En respuesta a esta nueva oleada iconoclasta, el Concilio de Trento precisaría una vez más la doctrina católica de las imágenes y proclamaría la legitimidad y conveniencia de su culto [32].

VI. EL ICONO EN RUSIA

Como ya lo hemos reiterado, el arte bizantino no se limita a la ciudad de Constantinopla, ni siquiera a los confines del imperio bizantino. Más aún, sus monumentos más logrados están en otras partes, tanto en el Oriente musulmán como en el Occidente latino: en Périgueux, Kiev, Palermo, Chipre, Nóvgorod, Venecia, Ravena... Ouspensky llega a afirmar que desde el siglo VI al XIII, Europa entera fue un filón artístico de Bizancio [33]. Sin embargo, es en Rusia donde el arte bizantino dejó su impronta más profunda y duradera.

32 Cf. art. "Images", en *DTC*, t. VII, 1ª parte, col.784.
33 Cf. *La théologie de l'icône...*, p.224.

1. NACIMIENTO Y EVOLUCIÓN DEL ICONO RUSO

Vladímir, príncipe de Kiev, optó finalmente por la religión cristiana, cuando sus emisarios, luego de visitar a los musulmanes, los judíos, los alemanes, y los constantinopolitanos, volvieron diciendo que ninguna religión era comparable a la que se profesaba en Constantinopla. Al entrar en esa maravilla que es la basílica de Santa Sofía: "No sabíamos si estábamos en el cielo o sobre la tierra –le contarían luego a Vladímir–, porque sobre la tierra no se encuentra belleza semejante" [34]. El príncipe se hizo bautizar en el río Dnieper el año 988.

Fue precisamente al término de las luchas iconoclastas cuando comenzó la gran cristianización de Rusia. Este dato cronológico resulta fundamental para comprender la introducción y rápida expansión del culto de los iconos en la nueva nación de la Cristiandad. El genio eslavo recibió la tradición de la Bizancio patrística y logró asimilarla, acomodándola a su idiosincrasia. Una de las joyas de la iconografía griega, la Virgen llamada de Vladímir, traída directamente de Bizancio, y la cumbre de la iconografía rusa, la Trinidad de Rubliov, se abrevan en las mismas fuentes teológicas. La penetración bizantina empezó, como es obvio, por el sur, a partir de Kiev, para subir luego, huyendo del yugo tátaro, al norte, a Nóvgorod, Vladímir, Súzdal, afianzándose definitivamente en Moscú. Pero destaquemos lo esencial: el empalme del primitivo arte ruso con el fin de la querella de las imágenes y el triunfo de la ortodoxia.

Otro dato inobviable en esta trama de influencias lo constituye la caída de Bizancio en manos de los turcos en 1453, que dejó a Rusia como principal heredera de la tradición oriental. Nóvgorod y Moscú se convierten en las metrópolis del arte de inspiración bizantina. Gracias a su aislamiento de Europa, Rusia conservaría la custodia de una pintura basada en criterios que no se encuentran casi en el arte del Renacimiento europeo, desarrollando en particular las tradiciones del arte de los Paleólogos, punto de partida de la pintura rusa de los siglos XV y XVI [35]. Es muy probable que el iconostasio [36] sea una invención rusa,

34 Para la crónica de la conversión de Vladímir y sus motivos, cf. mi libro *De la Rus' de Vladímir al "hombre nuevo" soviético*, Gladius, Buenos Aires, 1989, pp.21-26.

35 Cf. P. Muratov, *Les icones russes*, De la Pléiade, Paris, 1977, pp.101-109.

36 Gran muro que separa el presbiterio de las naves del templo ruso, enteramente recubierto de iconos.

quizás proveniente de Nóvgorod. Justamente escribe Ouspensky: "Se puede decir que si Bizancio dio sobre todo a la teología su expresión verbal, Rusia le dio principalmente su forma en imagen visible. En el campo del lenguaje artístico de la Iglesia, es a Rusia a quien le ha tocado revelar la profundidad del contenido del icono, el grado supremo de su espiritualidad" [37].

La historia del icono en Rusia conoció diversas épocas. El período inicial (de 1050 a 1250), tiene por centro a Kiev, si bien no se limita a dicha ciudad sino que se extiende a Súzdal, y luego a Nóvgorod, donde ya el icono se va haciendo ruso. El segundo es el período de Nóvgorod (de 1250 a 1500), la "Florencia rusa", ciudad en que se concentra el alma del pueblo a raíz de la invasión mogola; es la época clásica del icono. Y finalmente el último período, el de Moscú, cuando esta ciudad vence a Nóvgorod en la guerra y en el arte, importando de ella sus mejores pintores, aun cuando después produciría los suyos propios. Luego vendrá la decadencia [38]. Si observamos atentamente los iconos de los siglos XV y XVI advertimos cómo todo se ha hecho decididamente ruso. El pintor sufre la influencia del gran impulso nacional, suscitado por el espíritu patriótico-religioso de San Sergio y confirmado por las victorias sobre los tártaros, que en aquel momento impregnaba a toda la sociedad rusa. La declinación de la pintura de iconos entendida en su originalidad estrictamente nacional puede ser fijada a comienzos del siglo XVIII, con Pedro el Grande.

El tradicional arte pictórico ruso que ha llegado hasta nosotros se manifiesta a través de dos formas: las pinturas murales y las imágenes representadas sobre madera. Estas dos expresiones artísticas llenan los templos rusos. Uno podría preguntarse por qué hay tanta pintura en las iglesias de Rusia, si se lo compara con lo que sucede en el Occidente medieval. El románico conoció, por cierto, una abundante floración pictórica. No así el gótico, cuya arquitectura, que estrechó las paredes y las redujo a simples claraboyas, hizo imposible la supervivencia de la pintura mural, que hubo de concentrarse en los *vitraux*. En Rusia, por el contrario, donde las iglesias son bloques macizos, atravesados por aperturas estrechas como troneras, los pintores dispusieron de amplias superficies para pinturas murales. A fines del siglo XVII las iglesias de

37 *La théologie de l'icône...*, p.246.
38 Cf. T. Becquet, "Les «saintes icônes»", en *Irenikon* VII (1930), 436-443.

Iaroslav estaban aún enteramente pintadas, como las iglesias románicas del siglo XII. Algo semejante es aún hoy perceptible en la catedral de la Asunción del Kremlin, con sus pilastras y muros cubiertos de frescos.

2. EL REDESCUBRIMIENTO DEL ICONO RUSO

Hay producciones del arte ruso que siempre estuvieron a la vista. Por ejemplo, el conjunto de Catedrales del Kremlin en Moscú: la Catedral de la Asunción o Dormición, que era la iglesia de coronación de los Zares; la pequeña Catedral de la Anunciación, que servía como capilla particular u oratorio de la familia real; y la Catedral de San Miguel Arcángel, que fue el mausoleo de los Zares hasta el traslado de la capital a San Petersburgo. Pocos lugares hay en el mundo como éste –quizás la Acrópolis de Atenas y el Capitolio de Roma–, que resuman con tanta expresividad el glorioso pasado de un pueblo.

Pero junto a estas maravillas, siempre presentes y nunca olvidadas, esas otras maravillas, que son los iconos de la época áurea, por causa del influjo creciente de las corrientes artísticas occidentalizantes, fueron cayendo en olvido, considerados poco menos que como "arte bárbaro", y ello aun por parte de los mismos rusos.

A fines del siglo pasado y comienzos de éste, casi todos los iconos se presentaban a la vista cubiertos de revestimientos, preciosos, por cierto, pero que dejaban sólo la cara y las manos al descubierto. El icono en su conjunto quedaba tapado. La costumbre de cubrir los iconos, que se remonta al siglo XVII, puede deberse al deseo que sentían los fieles de venerarlos mejor, ataviándolos de oro y joyas, o al cuidado de proteger la imagen del entusiasmo de los fieles. Por otra parte, lo que aún permanecía visible en los iconos estaba ennegrecido, y ello por dos motivos. Ante todo, por el procedimiento que empleaban los artistas. Una vez acabado el icono, el pintor lo repasaba, no con una capa de barniz, sino con una mano de *olifa* (aceite de lino o de cáñamo, previamente cocido con litargirio de plomo), que no tardaba en tomar un tinte oscuro. Cuando la capa que lo recubría acababa por volverse demasiado oscura, se confiaba el icono a un pintor, quien se encargaba de retocarlo, imprimiéndole a la obra los rasgos peculiares de las tendencias artísticas dominantes en su época y las preferencias de sus gustos personales, con lo que se modificaba sustancialmente su carácter

primitivo. Una vez restaurado, volvía a dársele una mano de olifa, repitiéndose así indefinidamente el proceso. De esta suerte se iban acumulando, a través de los siglos, sucesivas capas de pintura, de modo que, en definitiva, lo que con el nombre del antiguo icono conocían los críticos de arte no era casi más que la tabla sobre la que el icono había sido pintado, tabla convertida, al cabo del tiempo, en verdadera tumba de la auténtica obra de arte. El segundo motivo del ennegrecimiento advertible en los iconos era el hollín de las lámparas y velas incesantemente encendidas en su honor, cuyo humo la olifa se encargaba de absorber y fijar. Para colmo de males, los campanarios resultaban los sitios donde generalmente iban a parar los iconos en desuso, permaneciendo así expuestos a la intemperie y a la acción nociva de las palomas.

El hecho es que con motivo de un Congreso de Pintura celebrado en 1911 en San Petersburgo, se presentó la primera Exposición de iconos restaurados, es decir, limpios de su pátina secular, así como de las coperturas y retoques de los artistas posteriores. Dos años después se organizó una Exposición semejante en Moscú. Tanto una como otra constituyeron una verdadera revelación, manifestándose por primera vez en los últimos tiempos la auténtica fisonomía del antiguo arte iconográfico ruso y suscitando la admiración universal. Fue en ocasión de ello que Trubeckoj escribió: "El descubrimiento del icono sucedido ante nuestros ojos es un acontecimiento. Pasábamos junto al icono, pero no lo veíamos, aparecía a nosotros como una mancha oscura dentro de un rico revestimiento dorado y lo conocíamos sólo así" [39]. Henri Matisse, por su parte, que se encontraba por aquellos años en Moscú, tras haber visitado las exposiciones, algunas colecciones privadas, el Kremlin y la Galería Tretiakov, dejó dicho: "Los rusos no sospechan siquiera los tesoros artísticos que poseen... En todas partes el mismo resplandor y la manifestación de un vigoroso sentimiento. Vuestros jóvenes estudiantes tienen acá, en su propia casa, modelos artísticos infinitamente superiores a los de los otros países" [40].

---

39 *Studio sulle icone*, Istituto di Propaganda Libraria, sin fecha ni ciudad, p.37. Evgenij Nikolaevic Trubeckoj (1863-1920) fue un pensador eminente, de la antigua nobleza rusa. Después de estudiar derecho en la Universidad de Moscú, enseñó en Iaroslav, Kiev y Moscú. V. Soloviev se contaba entre los amigos más íntimos de la familia Trubeckoj. En los años inmediatamente previos a la Revolución completó su concepción del mundo, y fue entonces cuando se publicaron sus obras fundamentales. Durante la guerra civil, combatió con los voluntarios del Ejército Blanco. Murió de tifus en Novorossiisk, ya próximo a abandonar para siempre su querida Rusia.

40 Cit. en M. Alpatov, *Le icone russe*, Einaudi, Torino, 1976, p.7.

El trabajo de restauración de iconos continuó luego de estallar la Revolución encabezada por Lenin. El decreto de confiscación de los templos, considerados patrimonio del Estado, y consiguientemente de los iconos que permanecían en el interior de las iglesias cerradas al culto o en residencias privadas también confiscadas, tuvo como inesperada consecuencia su mayor disponibilidad para la limpieza y el estudio científico en talleres de restauración. Así volvieron a resplandecer con la primitiva belleza, obras maestras de la iconografía rusa que hoy se encuentran en la Galería Tretiakov de Moscú, el Museo Rubliov de Moscú, el Museo Ruso de San Petersburgo, o en iglesias transformadas en museos...

Extraña y providencial esta "primavera" de los iconos, durante los años sangrientos de la persecución soviética, que permitió su resurrección del hollín en que se encontraban sepultados, permitiéndoles mostrarse como si hubiesen sido recién pintados. La comisión científica soviética tituló a este prodigio "causa atmosférica desconocida". Para nosotros, los creyentes, la causa atmosférica no fue otra que el Espíritu Santo.

Capítulo Segundo

LA ENCARNACIÓN DEL VERBO: FUNDAMENTO DEL ICONO

LAS enseñanzas patrísticas de los primeros siglos sobre la cristología y principalmente las reflexiones derivadas de la querella iconoclasta, enfocaron el problema de la imagen en su núcleo medular: el misterio de la Encarnación del Hijo de Dios.

I. EL VERBO COMO ICONO

El Verbo es esencialmente imagen, es decir que el elemento icónico pertenece a su propia personalidad.

1. El Verbo Eterno como Icono Invisible del Padre

No deja de ser significativo el hecho de que para tratar el tema de la imagen sagrada, debamos remontarnos a las alturas inaccesibles de la vida intratrinitaria, donde el Verbo es generado por el Padre y de entrambos procede el Espíritu Santo. Precisamente cuando San Juan Damasceno se propone ofrecer el elenco de los diversos tipos de imágenes, comienza desde esas alturas: "Éstas son las diferencias de las imágenes. La primera es natural, las demás son imitaciones. La Imagen del Padre, natural y en nada discrepante del Dios invisible, es el Hijo" [1]. Y

1 *De imaginibus oratio* III, 18-23: PG 94, 1337.

luego sigue enumerando los otros tipos de imágenes o iconos: el consejo eterno de Dios, el hombre, la escritura, la memoria, etc. [2]. Respecto de Dios Padre, el Hijo es la única Imagen *natural*, la Imagen viva y perfecta: "Es, pues, el Hijo, Icono natural del Padre, en nada diferente del Padre, semejante al Padre en todo, fuera de una cosa, a saber, que no ha sido engendrado, ni es Padre. Porque el Padre es el engendrador no engendrado. En cambio el Hijo es engendrado, y no Padre" [3]. Todos los demás iconos pertenecientes a la cadena de imágenes tienen derecho a ser llamados tales en la medida de su participación en este primigenio y eterno surgimiento de la Imagen arquetípica en el seno de la Trinidad.

El Damasceno concluye su texto con una inesperada alusión a la Tercera Persona de la Trinidad: "El Espíritu Santo es Icono del Hijo: «Nadie puede decir Señor Jesús si no es en el Espíritu Santo» (1 Cor 12, 3). Consecuentemente, por el Espíritu Santo conocemos a Cristo, Hijo de Dios, y en el Hijo vemos al Padre" [4].

Podemos, pues, decir que el Hijo es "la Imagen invisible del Dios invisible". Esta idea, que a primera vista resulta extraña, porque nos cuesta entender una imagen que no pueda ser contemplada, es sin embargo fundamental para la inteligencia del icono, y encuentra su fuente en la Sagrada Escritura. Allí se dice que Cristo es "imagen (*eikón*) del Dios invisible" (Col 1, 15); se habla de la "gloria de Cristo que es icono de Dios" (2 Cor 4, 4); y de Él se afirma que es "la irradiación de su gloria [de Dios] y la impronta de su sustancia" (Heb 1, 3).

Explayémonos un tanto sobre esta misteriosa y escondida iconicidad del Hijo. San Atanasio relaciona la imagen con la *filiación*. "Cuando un padre ha engendrado a un hijo, lo tiene, no de afuera, ni como extraño a él, sino saliendo de sí, y propio de su esencia, y tiene en él un icono completamente semejante, de modo que cada uno de ellos se puede contemplar en el otro" [5]. No sucede lo mismo, continúa Atanasio, cuando un hombre construye un edificio; en dicho caso no lo puede contemplar como imagen suya. "La Imagen de Dios no es una represen-

2 Cf. ibid. 1337-1344.
3 Ibid. 1340.
4 Ibid. 1338.
5 *Contra Arianos* 1, 26: PG 26, 65.

tación extrínseca. Dios mismo es el que la engendra" [6], y en ella se espeja. Por tanto, "si Dios es improducido, su Imagen no es producida, sino engendrada" [7]. La Imagen divina implica así la total comunicación del Ser eterno, inmutable e indivisible, expresando al mismo tiempo la unidad de las dos Personas y su distinción real. Esta Imagen es de tal naturaleza que indefectiblemente nos conduce al Padre: "Viendo al Hijo, vemos al Padre, ya que el conocimiento del Hijo es un conocimiento que lleva al Padre, por el hecho de que el Hijo es engendrado de su sustancia. En Él y por Él ha creado y hecho todas las cosas. Es su esplendor, por cuyo intermedio ilumina todo, y se descubre a quien quiere; es su impronta y su imagen (*eikón*), en quien es contemplado y conocido" [8]. Algo semejante leemos en Orígenes: Cuando vemos la imagen de alguno, vemos en ella a aquel de quien es imagen; "en el Logos, que es Dios, e Imagen del Dios invisible, se ve al Padre que lo ha engendrado; cuando se mira la Imagen del Dios invisible, se puede enseguida ver allí al Padre, prototipo de la imagen" [9].

El Verbo es también Imagen divina porque en Él se manifiesta la *sabiduría* del Padre. Es Orígenes quien mejor ha desarrollado este aspecto. Comienza diciendo que la imagen expresa una relación de referencia. Si el Hijo es la "imagen", el Padre es su "verdad", es decir, su modelo, su arquetipo supremo, su realidad fontal. "Bulle en mi corazón una bella palabra", leemos en el libro de los salmos (Ps 45, 2): Orígenes compara la generación del Verbo por parte de su Padre con la emisión de la palabra, que expresa los pensamientos de la inteligencia. "Así el Padre, no guardando en sí los principios de la verdad, los emite, y pone su impronta en el Verbo, que se llama por esto la Imagen del Dios invisible" [10]. En la Palabra se expresa la Inteligencia. "El Logos es hijo en cuanto que anuncia los secretos del Padre, siendo éste último la Inteligencia, como el Hijo es llamado Logos. Así como entre nosotros la palabra es la reveladora de la inteligencia, así el Logos de Dios respecto del Padre..." [11]. Desde este punto de vista el Hijo es la manifestación

6 Ibid. I, 20: 53.

7 Ibid. I, 31: 76.

8 Ibid. I, 16: 45.

9 *In Jo.* 32, 18: PG 14, 821. Para el estudio de la imagen de Dios en Orígenes cf. el excelente H. Crouzel, *La théologie de l'image de Dieu chez Origène*, Aubier, Paris, 1956.

10 *In Jo.* 1, 38 (42): GCS IV, p. 50.

11 Ibid.

intelectual del Padre, no sólo ontológica sino también salvíficamente, en cuanto que a Él se le atribuye la revelación de los secretos paternos. El Logos divino no ha esperado su Encarnación para llevar a los hombres la revelación del Padre. Las teofanías del Antiguo Testamento, si bien son comunes a las tres divinas Personas, como todas las obras hacia afuera que realiza Dios, se "atribuyen" especialmente al Verbo. A menudo la Escritura comienza la proclamación de los mensajes de Dios con esta fórmula: "La Palabra del Señor fue dirigida a...". Esta Palabra es el Logos, el Verbo divino, que llamamos Hijo [12].

Asimismo, agrega el doctor alejandrino, el Hijo se compara con el Padre "como el *esplendor* con la luz". Ya la epístola a los Hebreos presentaba al Hijo como "la irradiación de la gloria de Dios y la impronta de su sustancia" (Heb 1, 3). Y el Credo lo llama "Luz de Luz". El Verbo es el reflejo de la luz eterna, de la gloria de Dios, el reverbero doxológico de Dios [13]. La luz produce su irradiación a cada momento y sin intermitencias; de manera semejante la generación del Verbo no es un hecho sucedido en un instante, sino que se mantiene y, por así decirlo, se reproduce sin cesar. Clemente de Alejandría, comentando a Col 1, 15, dice que "la imagen de Dios es su Logos, el auténtico Hijo de la mente de Dios, el Logos divino, la arquetípica luz de luz" [14].

También Orígenes lo llama "imagen de la *bondad* de Dios". Si el Padre es absolutamente bueno, el Verbo es el Icono perfecto de su bondad. "El Padre es la bondad en su principio: de ella nació el Hijo, que es en todas las cosas la imagen de su Padre, y por eso hay que llamarlo, sin lugar a dudas, la imagen de su bondad. No hay en el Hijo una segunda bondad, diferente de la que está en el Padre. Por eso dice: «Nadie es bueno sino el Padre» (Mc 10, 18). Quiere decir que el Hijo

12 V. Lossky, refiriéndose a la teología de la imagen, dice que la sabiduría tiene al Padre como fuente de la misma, al Hijo como sabiduría hipostática, al Espíritu Santo como irradiación energética de la sabiduría común a las tres hipóstasis, comunicable, como Don, a las personas creadas: cf. *A l'image et à la ressemblance de Dieu*, Aubier, Paris, 1967, pp. 132-134. Vladimir Lossky (1903-1958) es uno de los grandes propulsores del encuentro entre el Occidente y la Ortodoxia. Hijo de un gran filosofo ruso, Nicolas Lossky, se estableció en París, en 1924, donde se hizo discípulo de Gilson, convirtiéndose en un buen conocedor de la Edad Media europea y del pensamiento occidental en general. Junto a su tesis monumental sobre Eckhart, escribió asimismo tres grandes obras: *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Aubier, Paris, 1944; *Vision de Dieu*, Delachaux, Neuchâtel, 1962; y la citada más arriba con motivo de esta nota.

13 Cf. *In Jo*. 32, 28 (18): GCS IV, p.474.

14 *Cohortatio ad gentes* 10: PG 8, 213.

no posee una bondad diferente sino la misma que está en el Padre". La mayor prueba de amor que Dios ha dado al mundo es el decreto de la Encarnación: "Tanto amó Dios al mundo que le dio su Hijo unigénito" (Jn 3, 16). A la dación generosa del Padre, sigue la entrega icónica del Hijo que, amándonos, nos amó hasta el fin (cf. Jn 13, 1). Como se ve, el Verbo no es solamente la bondad de Dios por su naturaleza, sino también por su actividad.

Gregorio de Nyssa agrega un último aspecto. El Hijo es Icono eterno del Padre porque expresa la plenitud de su *belleza*. "El Hijo está en el Padre como la belleza de la imagen reside en su forma arquetípica... El Padre está en el Hijo como la belleza arquetípica permanece en su imagen... y hay que pensar simultáneamente lo uno y lo otro" [15].

2. El Icono Invisible se hace Icono Visible

Pero he aquí que el Verbo eterno se hace carne. San Juan Damasceno, escribiendo precisamente en defensa de las imágenes, dice: "Primero fue el mismo Dios quien engendró a su Verbo, el Hijo unigénito, vivo Icono suyo, Icono natural, en modo alguno discrepante de su eternidad. Luego hizo al hombre a imagen y semejanza suya... Era futuro que el Hijo y Verbo invisible de Dios se volviera hombre, se copulase a nuestra naturaleza, se hiciese visible en la tierra" [16]. Señálase así claramente la continuidad entre el Icono eterno y el Icono visible.

El Verbo, al tomar carne, hace patente lo invisible. "A Dios nadie le vio jamás –escribe San Juan–, pero el Hijo unigénito, que está en el seno del Padre, ése le ha dado a conocer" (Jn 1, 18). El que es inmenso tomó dimensiones humanas, el ilimitado se hizo limitado. Como escribe San Nicéforo: "Cristo se limitó humanamente de dos modos, en el espacio y en el tiempo. Porque tomando un cuerpo como el nuestro, verdadero y no ficticio, el que era incorpóreo se limita en un lugar; y teniendo un comienzo temporal, el que era intemporal se limita en el tiempo" [17]. Negar tal autolimitacion sería negar que ha asumido la na-

15 *Contra Eun.* I: PG 44, 636.
16 *De imaginibus oratio* III, 26: PG 94, 1345.
17 *Antirrheticus* II, 12: PG 100, 356-357.

turaleza humana, penetrando en nuestra coordenada espacio-temporal; y si es incapaz de estar en un lugar, también lo sería de estar presente en la Eucaristía, contrariamente a lo que Él mismo prometió: "El pan que yo os daré es mi carne" (Jn 6, 51) [18].

De este modo, al decir de San Ireneo, el Dios invisible se torna visible, el Verbo inaudible se deja oír. En una palabra, se manifiesta. Y en fórmula exquisita: "El Verbo hace que los hombres vean a Dios, al mismo tiempo que muestra (*exhibet*) el hombre a Dios" [19]. Porque el hombre, al pecar, se había hecho irreconocible para Dios. En el Hijo encarnado el Padre lo volverá a reconocer. Lo aclara el mismo Ireneo: "El Verbo se manifestó cuando se hizo hombre. Antes de la encarnación se decía con verdad que el hombre había sido hecho a imagen de Dios, pero no se lo podía mostrar, porque el Verbo, a cuya imagen el hombre había sido hecho, era todavía invisible. Por su parte, la semejanza se había perdido. Cuando el Verbo se hizo carne restableció la imagen y la semejanza, porque Él mismo se hizo lo que era a su imagen y le imprimió profundamente la semejanza, haciendo al hombre semejante, por el Verbo visible, al Padre invisible" [20]. El Verbo encarnado, nuevo Adán, perfecta imagen y semejanza de Dios, muestra a Dios al hombre y el hombre a Dios, el hombre tal como Dios lo había soñado en la primera creación.

Algunos Padres, cuando se refieren al Verbo en el momento de su Encarnación, emplean una expresión densa a la vez que poética: lo llaman *"breviatum verbum"*, es decir, "verbo abreviado". Es cierto que esta fórmula ya la había empleado Casiano con motivo del Símbolo o Credo de Antioquía, al que calificó de esa manera, en el sentido de que allí el Señor había compendiado en pocas palabras la fe de los dos Testamentos para que pudiésemos retener con facilidad el contenido general de las Escrituras [21], pero es también aplicable analógicamente al misterio de la Encarnación por la que el Verbo se comprime, se abrevia, se encierra en lo humano, circunscribiéndose y reduciéndose en ello.

---

18 Cf. S. Teodoro Studita, *Antirrheticus* III, 1, 25: PG 99, 401.

19 *Adv. Haer.* IV, 20, 7: PG 7, 1037.

20 Ibid. V, 16, 2: PG 7, 1167-1168.

21 Cf. *De incarn.* VI, 3: PL 50, 149. El "breviatum verbum" es una alusión a Rom 9, 27, citando a su vez Is 10, 22; cf. S. Agustín, *De Symbolo* 1: PL 40, 628; S. Cirilo de Jerusalén, *Catequesis* V, 12: PG 33, 521.

Orígenes recurrió a una comparación curiosa para expresar esta "abreviatura" de Dios: "Supongamos que se ha fabricado una estatua tan grande que llena todo el mundo: por su inmensidad nadie podría mirarla. Entonces se hace otra más pequeña, enteramente similar a la anterior por la postura, los rasgos del rostro, la forma exterior y la materia; en la imposibilidad de contemplar la estatua grande, al mirar la pequeña se podría ver a aquélla. Así el Hijo, abandonando por su anonadamiento su igualdad con el Padre, nos mostró el camino para conocerlo haciéndose la impronta de su sustancia, de tal forma que nosotros, incapaces de contemplar en la grandeza de la divinidad la gloria de la pura luz, aprendiésemos de él, por ser un rayo de nuestros ojos, el camino de la luz divina. Esta comparación de las estatuas, tan material, no quiere significar sino lo siguiente, a saber, que el Hijo de Dios asumió libremente los límites de un cuerpo humano, para significar por sus obras y su poder la inmensidad de Dios Padre, invisible a las miradas del hombre" [22]. El oficio de la Fiesta de la Ortodoxia lo dice a su modo: "Verdaderamente por naturaleza eres ilimitado, pero has querido, Señor, reducirte bajo el velo de la carne".

Por cierto que al "reducirse", haciéndose hombre, no dejó de ser Dios, sino que en la unidad de su Persona divina reunió las dos naturalezas, la divina y la humana. "El ser ilimitado pertenece a la esencia de Dios –escribe San Teodoro Studita–, el ser limitado, a la esencia del hombre; y Cristo consta de ambas cosas" [23]. Por eso es a la vez invisible y visible, invisible según su naturaleza ilimitada y visible según su naturaleza limitada. Ya anteriormente, respondiendo a un iconoclasta que sostenía la imposibilidad de hacer una imagen de Cristo, puesto que sería pretender circunscribir lo que es infinito, lo rebatió en los siguientes términos: "Si es verdad lo que dices, no puede seguir siendo incontenible mientras es contenido, y sin embargo fue envuelto en pañales; ni invisible mientras es visto, y sin embargo fue contemplado; ni intacto cuando es tocado, y con todo fue tocado; ni impasible cuando padece, y sin embargo fue crucificado; ni inmortal cuando muere, y con todo lo alcanzó la muerte... Consiguientemente, o admite la limitación o, si la rechazas, quita al mismo tiempo la visión, el contacto, la finitud y todo lo semejante" [24].

---

22 *Peri Arjón* I, 2, 8: PG 11, 136-137.
23 *Antirrheticus* III, 1, 3: PG 99, 392.
24 Ibid.

Sin embargo, como agudamente observa Evdokimov refiriéndose a la teología de la imagen, no hay que imaginar una separación demasiado tajante de las dos naturalezas. La imagen no se divide según las naturalezas, porque se refiere a la Persona en su unidad. Una Persona en dos naturalezas –divina y humana– significa un icono en dos modos, el modo invisible, que corresponde a su naturaleza divina, y el modo visible, que corresponde a su naturaleza humana. Lo divino, por cierto, es invisible, pero se refleja en lo visible humano, ya que lo divino y lo humano se compenetran en Cristo: su humanidad deificada participa en la gloria divina y nos permite entrever a Dios. Así la Persona del Verbo, que es única, es igualmente un único icono con dos modos de expresión: visto por Dios y visto por el hombre [25].

Cristo es, pues, el Icono visible de Dios, su representación entre los hombres. En Él se conjugan las dos características de todo símbolo significativo: descubrimiento y encubrimiento. Por una parte, es la patentización de Dios, como Él mismo lo afirmó de manera taxativa: "El que me ve, ve al que me ha enviado" (Jn 12, 45), y a Felipe que le pedía le mostrase al Padre le dijo: "Felipe, el que me ve, ha visto al Padre" (Jn 14, 9). Pero, por otra parte, la carne que asume la divinidad implica el ocultamiento de Dios, sobre todo para quien se resiste a mirarlo con ojos de fe. La visión material de Cristo resulta insuficiente para descubrir al Dios que en Él se esconde. Pilatos, Caifás y tantos otros fueron testigos oculares de Cristo, pero se mostraron incapaces de reconocerlo como Dios. No basta toparse con el Jesús humano, hay que percibir en Cristo el reverbero de la gloria de Dios. Quizás sea ése el sentido de la frase evangélica: "El Verbo se hizo carne... y hemos visto su gloria, gloria del Unigénito del Padre" (Jn 1, 14). Ver una cosa, creer en otra, ver carne y creer en el Verbo. Como el apóstol Tomás: tocó a un hombre, y exclamó Señor mío y Dios mío (cf. Jn 20, 25-28). Por eso Jesús les dijo a sus discípulos: "¡Dichosos los ojos que ven lo que vosotros veis!" (Lc 10, 23), es decir, que ven "la imagen del Dios invisible". Cristo no dirigió esas palabras a la gente en general, que únicamente veían en él al *hombre* Jesús, sino a los apóstoles: "Y volviéndose a sus discípulos, les dijo...", ya que sólo ellos habían visto en el Hijo del hombre, bajo su "forma de siervo", al Hijo de Dios, "el resplandor de la gloria del Padre".

---

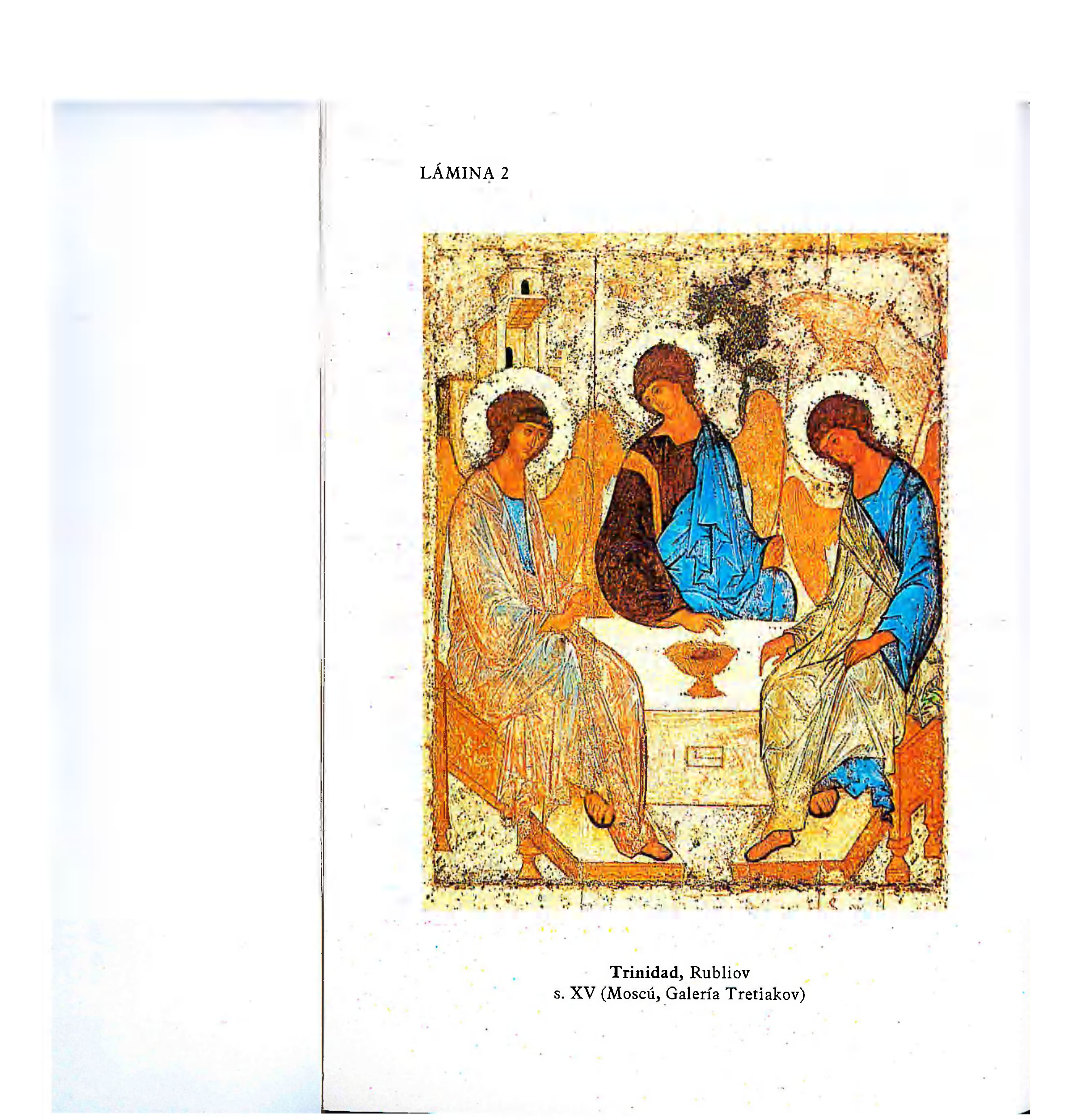
25 Cf. *L'art de l'icône*.... p.179.

LÁMINA 1



Iglesia de la Protección de la Madre de Dios
sobre el río Nerl, s. XII (zona de Vladímir)

LÁMINA 2



Trinidad, Rubliov
s. XV (Moscú, Galería Tretiakov)

Quizás Ireneo dio con la fórmula perfecta: "El Padre es lo invisible del Hijo, mientras que el Hijo es lo visible del Padre" [26].

Justas, pues, las palabras de V. Lossky: "Por la encarnación, que es el hecho dogmático fundamental del cristianismo, «imagen» y «teología» se encuentran ligadas tan estrechamente que la expresion «teología de la imagen» podría convertirse en un pleonasmo obvio, si se considera la teología como un conocimiento de Dios en su Logos, que es la imagen consustancial del Padre" [27].

II. LA ENCARNACIÓN EN EL ORIGEN DE LA IMAGEN SACRA

Lo que es invisible no puede ser representado en imagen. De ahí las objeciones que surgieron contra los intentos de representar al Padre y al Espíritu Santo invisibles, a no ser a través de símbolos. Cristo mismo, en cuanto Imagen eterna del Padre, no podía, como tal, ser fijado en la materia antes de su Encarnación; según su divinidad es tan irrepresentable como el Padre. "Limitar en el espacio al Verbo no encarnado –dice Teodoro Studita– no está solamente desnudo de sentido y resulta absurdo..., es idolatría" [28].

1. El Verbo se hace Pintable

La Encarnación del Verbo es lo que posibilita su representación en el cuadro. "Represento con audacia al Dios invisible –dice San Juan Damasceno–, no en cuanto es invisible, sino en cuanto se ha hecho visible a causa de nosotros por su participación en la carne y en la sangre. Lo que represento no es su divinidad invisible; por la imagen muestro la carne del Dios que era visible" [29]. Y en una expresión más

---

26 *Adv. Haer.* IV, 6, 3-6: PG 7, 988.

27 "La Théologie de l'Image", en *Messager de l'Exarcat du patriarche russe en Europe occidentale*, nº 30-31, 1959, p.129.

28 *Refutatio poem. Iconomach.* 13: PG 99, 457.

29 *De imaginibus oratio* 1, 4: PG 94, 1236.

vigorosa: "Estaríamos verdaderamente equivocados si hiciésemos una imagen del Dios invisible. Porque es imposible poner en imagen lo que es incorporal e invisible, sin límite y sin figura... Pero después que Dios, en su bondad inefable, se encarnó, y fue visto acá abajo en carne, y convivió con los hombres, habiendo tomado la naturaleza, la densidad y el color de la carne, no nos engañamos al hacer su imagen" [30]. Destaquemos la incisiva expresión "el color de la carne", en posible referencia a los colores con que se pintaba el icono de Cristo.

Es importante esta conciencia de la imposibilidad de representar lo invisible en conexión con aquella ley de Moisés promulgada en defensa de la trascendencia de Dios. Pero el viejo argumento cae por completo frente al hecho de la Encarnación, cumplimiento cabal de lo que los siglos habían ardientemente esperado, de aquel Logos que, entrevisto por Abraham, frecuentado por Moisés y transmitido por los Profetas, sólo vino a confiarse, en su realidad carnal, a la Virgen en Nazaret [31]. El Verbo no sólo ha querido hacerse oír sino, finalmente, hacerse ver, fundando de este modo la legitimidad y la conveniencia de su representación en icono.

"Esta imagen del Dios invisible –escribe Ouspensky–, impresa en la materia como testimonio «de la verdadera y no ilusoria encarnación del Verbo de Dios» [32], se opone por una parte a la ausencia de toda imagen de Dios en el Antiguo Testamento, y por otra a la falsa imagen del paganismo, el ídolo. Frente a esta falsa imagen de Dios creada a imagen del hombre, el cristiano levanta ante el mundo la imagen del Creador, muestra su prototipo, que si bien quedó disimulado en el hombre por su pecado, es, con todo, aquel según el cual el hombre ha sido hecho" [33].

Es en la confesión cristológica del Credo, en que se proclama a Cristo no sólo como Hijo de Dios, Luz de Luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no creado, consustancial al Padre, pero también como encarnado del Espíritu Santo y de María Virgen, donde toma su origen aquella inagotable surgente que alimenta la confección y la veneración de los iconos. La transposición en imagen del Verbo

30 Ibid. II, 5: PG 94, 1288.

31 Cf. S. Fumet, *El proceso del arte*, Sol y Luna, Buenos Aires, 1946, pp.36-37.

32 Oros del Segundo Concilio de Nicea. Llámanse "oros" las declaraciones o definiciones del Concilio.

33 *La théologie de l'icône...*, p.459.

encarnado no es sino la continuidad de aquel grito de júbilo que se inaugura en el Evangelio: el Señor ha aparecido verdaderamente, se ha manifestado, lo hemos visto y tocado... Al que hace eco el famoso texto de Juan: "Lo que era desde el principio, lo que hemos oído, lo que hemos visto con nuestros ojos, lo que contemplamos y palparon nuestras manos del Verbo de la vida" (1 Jn 1, 1)... eso es lo que representamos en imagen. Se comprende cuán verdadera es aquella frase de Florenskij: "El significado del icono –en su intelectualidad visible o intelectual visibilidad– es la encarnación" [34].

Entre el "dejarse ver" y el "dejarse pintar" media una relación sumamente estrecha. "¿Cómo no podrá ser pintado el que puede ser visto? –se pregunta San Teodoro Studita–... ¿Cómo aquel que fue hecho a semejanza de los hombres, no podrá ser pintado a semejanza de los hombres?" [35]. Y el Damasceno: "Cuando el Hijo de Dios, tomando la forma de siervo, revistió el aspecto del hombre, y se hizo a semejanza de los hombres, ¿qué impide que se haga su imagen?" [36].

Pintar iconos es proclamar la verdad del misterio de Cristo. "Los iconoclastas –dice San Teodoro Studita– son parientes de los Maniqueos y de Valentino, que consideraban que Dios convivió con los hombres pero como fantasía" [37]. Según Ouspensky, el icono da testimonio del Cristo que dijo de sí mismo: "Yo soy la verdad" (Jn 14, 6). Su afirmación responde no a la pregunta *qué cosa es la verdad* sino *quién es la verdad*. La verdad es una Persona y tiene su imagen. Por eso la Iglesia no sólo *habla* de la verdad, sino que la *muestra*: la muestra en el icono de Cristo [38].

---

34 *Le Porte Regali. Saggio sulla icona*, Adelphi, Milano, 1977, p.173. El P. Pavel Florenskij nació en 1882. Sacerdote de excepcionales cualidades, fue también físico, matemático, poeta, filósofo, teólogo y místico. Aun después del estallido de la Revolución continuó su enseñanza universitaria de física y matemáticas en Moscú, hasta su deportación a un campo de concentración, en el extremo norte de Rusia, donde murió –se supone– en 1943. Quienes lo conocieron personalmente, pudieron comprobar la inmensa irradiación que ejercía. Por decenios sus escritos fueron, para muchos rusos, inencontrables. Luego, poco a poco, comenzaron a filtrarse en Rusia y a ser conocidos en Occidente. Su libro sobre "las puertas reales" es de 1922, y hace poco que fue encontrado. Incluye diversos artículos de una obra que quedó inconclusa y que se iba a llamar "Filosofía del culto". Su título alude a aquellas puertas del centro del iconostasio, que comunican las naves con el santuario, "confín entre el mundo visible y el mundo invisible". Solzhenitsyn, en su segundo volumen sobre el Gulag, dedica conmovidas palabras al mártir Florenskij.

35 *Refutatio poem. Iconomach.*: PG 99, 452. 460.

36 *De imaginibus oratio* I, 27: PG 94, 1269.

37 *Antirrheticus* II, 48: PG 99, 388.

38 Cf. *La théologie de l'icone...*, p.75.

A través de él, en alguna forma Cristo se nos manifiesta, si bien "por espejo y en enigma", al decir de San Pablo (1 Cor 13, 12), como "conviene al espesor de nuestro cuerpo" [39].

En sus alegatos en favor de las imágenes los iconódulos afirmaban que el "dejarse ver" de Cristo a través del icono, el "dejarse pintar", era parte de la *kénosis*, de la humillación del Verbo. "Por la abundancia de su benignidad para con los hombres –escribe San Nicéforo– se humilló a sí mismo, y en su anonadamiento se hizo visible y pintable para nosotros" [40]. San Teodoro Studita, por su parte, dice en uno de sus poemas: "Quien como Dios, / excede la visión de los querubines, / vaciándose a sí mismo / toma la forma de siervo. / ¡Gran prodigio! Pues de algún modo / se hace presente cuando es pintado" [41]. El Verbo, al consentir en hacerse hombre, aceptó todas las limitaciones inherentes a la naturaleza humana, sin lo cual no hubiera podido padecer y morir. San Nicéforo pone en boca de Cristo esta expresión: "Así como mi cuerpo creado recibió injurias y tormentos, así también padece ser limitado en un lugar, pintado y figurado, sin que por ello se aparte del Verbo al que está unido y con el que coexiste" [42].

Resulta asimismo de interés la relación que los autores iconófilos establecen entre el icono y la Eucaristía. Nada de extraño: la Eucaristía es la prolongación de la Encarnación, ya que en ella Dios se sigue haciendo carne y habitando entre nosotros. San Nicéforo reprocha a los iconómacos porque, aceptando la Eucaristía, no aceptan el icono. Niegan el icono sobre el presupuesto de que Cristo es ilimitable. Pues bien, en la Eucaristía Cristo se limita en un espacio determinado, "se incluye entre los labios y los dientes", sin que por ello deje de estar unido al Verbo ilimitable. Si se afirma que el cuerpo de Cristo es ilimitable por su unión con el Verbo, entonces la Eucaristía no podría existir [43]. De la negación del icono se sigue, pues, la negación de la Eucaristía y, por consecuencia, la negación de nuestra incorporación a Cristo. Porque, como enseña San Teodoro Studita, si somos el cuerpo de Cristo, miembros de Cristo, que es la cabeza de la Iglesia, debemos ser de la misma naturaleza que Cristo. En la suposición de que Cristo fuese

39 S. Juan Damasceno, *De imaginibus oratio* II, 4, 5: PG 94, 1287.
40 *Antirrheticus* I, 24: PG 100, 260.
41 *Refutatio poem. Iconomach.*: PG 99, 441.
42 *Antirrheticus* I, 35: PG 100, 289.
43 Cf. *Antirrheticus* II, 3: PG 100, 337.

ilimitable, los que por naturaleza somos limitados dejaríamos de ser miembros suyos. Si, como Cristo nos ha dicho, Él es la vid y nosotros los sarmientos, no es posible que entre Él y nosotros no haya una naturaleza común. Por los sarmientos se conoce la vid [44].

Los iconos no son, por lo tanto, solamente una prueba de la verdad de la Encarnación, un testimonio de la historicidad de Cristo, sino que, por ese mismo hecho, atestiguan la realidad del sacramento eucarístico. "Si este testimonio por la imagen es imposible –escribe Ouspensky–, entonces el Sacramento mismo del Cuerpo y de la Sangre pierde su realidad. La Divinidad no se revela sino a través del velo del Cuerpo de Cristo: la participación en la Divinidad, su conocimiento, no pueden realizarse sino por la comunión en el Cuerpo y en la Sangre de Cristo, y esta realidad del sacramento eucarístico excluye toda imagen de Dios fuera de la imagen de Cristo" [45]. La veneración del icono forma un todo con el misterio de la presencia eucarística de Cristo: "Nuestra doctrina está de acuerdo con la eucaristía", decía San Ireneo.

Si el fin de la Encarnación es que el Verbo se haga hombre para que el hombre se haga Dios por la gracia, no otro es el fin de la Eucaristía, y en cierto modo también el del icono. Interesantes a este respecto las observaciones del Damasceno: "La Deidad no se trasladó a la naturaleza de la carne, sino que así como el Verbo, permaneciendo lo que era, sin conversión se hizo carne, así también la carne se hizo Verbo (*e sarx Lógos guégonen*) no dejando de ser lo que era, en modo alguno hecha lo mismo que el Verbo según la hipóstasis. Por eso me animo a hacer la imagen del Dios invisible, no en cuanto que es invisible, sino en cuanto que, participando por nosotros en la carne y la sangre, se hizo visible. No expreso la Deidad en la imagen sino la carne visible" [46].

2. La Madre del Verbo Encarnado es la que posibilita el Icono de su Hijo

El *Kontakion* del Triunfo de la Ortodoxia canta: "El Verbo ilimitable del Padre se ha hecho limitable encarnándose en ti, Madre de Dios".

44 Cf. *Antirrheticus* III, I, 56-57: PG 99, 416.
45 *La théologie de l'icone...*, pp.355-356.
46 *De imaginibus oratio* III, 6: PG 94, 1325.

El instrumento por el cual el Invisible se hace visible, el Inmenso se estrecha, no es otro que María. Es ella quien le dio la "abreviación" al Verbo. Lo dice admirablemente San Teodoro: "Si es ilimitado quien procede del Padre ilimitado, será por cierto limitado quien procede de una madre limitada... Cristo tiene las propiedades de uno y otro nacimiento, y así es ilimitado y limitado" [47]. Si la consustancialidad con su Padre es lo que lo hace ilimitado, la consustancialidad con su madre lo vuelve limitado [48].

Nuestra Señora se coloca, así, en el nudo del gran misterio cristológico, constituyendo la respuesta viva a todo género de docetistas e iconómacos. Si el Verbo tomó carne de la Santísima Virgen, afirma San Teodoro, entonces nadie podrá negar el derecho de representarlo en imagen de manera semejante a nosotros. Porque un hijo es siempre imagen de quien lo engendra, ni le falta nada de lo que está en la naturaleza de su madre. Pues bien, la madre de Cristo no fue una mujer etérea sino de carne y hueso. Por tanto, si se le niega a Cristo la posibilidad de ser representado en un icono, se está afirmando implícitamente que su cuerpo no viene de María, sino de algún otro. ¿Será de algún ser celestial, como dice Valentino; o angélico, y por ende carente de cantidad? En ese caso, Cristo no habría sido visto, ni tocado, ni hubiera podido morir, con lo que se viene abajo la entera economía de la salvación [49].

Ese enamorado de la Virgen que es San Teodoro se lo dice a ella en forma de poema:

"Das a luz divinamente, sin semen humano.

De ti como de nuevo cielo brota la luz,
gloria de los Querubines...
disipando la noche de los vetustos errores.

Abarcas en tus brazos, y llevas al icono
que con divina forma resplandece en tu imagen,
como Señor de todos e hijo tuyo verdadero..."

---

47 *Antirrheticus* III, I, 39: PG 99, 408.
48 Cf. ibid. I, 54: 413.
49 Cf. *Refutatio poem. Iconomach.* 4: PG 99, 445.

Y dirigiéndose a los iconómacos:

> *"Cristo ha de ser pintado; no os equivoquéis, falaces;*
> *no por cierto según la divinidad,*
> *sino según apareció en carne mortal;*
> *ya que debe ser conocido según una y otra naturaleza;*
> *lo que tiene del padre no puede ser pintado,*
> *lo que procede de la madre puede serlo...*
>
> *Algo le faltaría si no pudiese ser pintado"* [50].

Por algo María es llamada "la Madre del amor hermoso", porque es la madre de las imágenes, la que "estrechando" en sus entrañas al Hijo eterno nos lo entregó en icono. La liturgia canta la gloria de Aquel que, no cabiendo en todo el orbe, se encerró en el seno de María, de "Aquel que, ilimitable en el seno del Padre, está ahora sentado, limitado, en tu seno, oh Purísima, revestido de tu aspecto" [51].

Del seno del Padre al seno de María. Nada de extraño, pues, que los iconos de la Virgen que llevan en su seno a su divino Hijo (y son poquísimos los iconos marianos en que no está Jesús), sean a veces llamados "iconos de la Encarnación".

3. Los Misterios de Cristo y su Iconización

Dice el Concilio de Nicea: "Por cuanto el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros, se pintan los misterios de la redención del hombre" [52].

Los misterios de Cristo constituyen, por así decirlo, el despliegue de su Encarnación. El Verbo se hizo carne para nacer, ser bautizado, morir, resucitar... Y si la figura del Verbo encarnado es objeto de icono, también lo serán sus diversos misterios. En carta a San Germán de

50 Ibid.: PG 99, 437-440.

51 Himno de la 7ª oda del canon tono 6, miércoles.

52 6ª sesión, cf. Gian-Domenico Mansi, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio* (en adelante Mansi), Hubert Welter, Paris-Leipzig-Arnhem, 1901, t. XIII, col. 284.

Constantinopla le decía el Papa Gregorio II: "Si el Señor no se encarnó, no se haga su santa imagen según la carne. Si no nació en Belén, de la gloriosa Virgen, Madre de Dios, ni los magos le trajeron dones, ni los pastores escucharon el llamado del ángel [y así sigue enumerando los misterios de su carne], no se representen esas cosas en figuras... Si no resucitó a los muertos, ni levantó a los paralíticos, si no purificó a los leprosos, ni devolvió la vista a los ciegos..., no se lo pinte; y si no abrazó voluntariamente la pasión, ni despojó a los infiernos, si luego de resucitar no subió al cielo, ni vendrá a juzgar a vivos y muertos, entonces no se representen con figuras las cosas históricas que relata la Escritura, sea por letras o por colores. Pero si todas estas cosas sucedieron..., relátense con la voz, con las letras y con las pinturas" [53].

Para San Nicéforo, el hecho de que Cristo haya sido envuelto en pañales, reclinado en un pesebre, y contenido en una cueva, es indicio de que el Ilimitado se ha limitado, o mejor, ha concretado y prolongado su limitación original, la realizada en el momento de su encarnación en el seno de María; el que fue bautizado, crucificado, encerrado en una tumba, está en un lugar, es un cuerpo, es un hombre. Y, por tanto, puede ser representado en dichos misterios a través de la pintura [54]. Detallando los momentos de esta "autolimitación" del Verbo, Nicéforo enumera prolijamente lo que los griegos llaman "las fiestas del año litúrgico": su nacimiento, su circuncisión, su bautismo, su crucifixión, su sepultura, su resurrección... [55]. E incluso, concluye, cuando después de su resurrección el cuerpo que asumió quedó deificado y transfigurado por una eternidad, no dejó de ser lo que era, sino que sigue siendo cuerpo, y cuerpo limitado, ya que no fue ciertamente transformado en sustancia de la divinidad [56], según lo anunciado por los ángeles: "*Como* lo visteis subir al cielo, *así* volverá" (Act 1, 11). Por tanto, quien se sienta a la diestra de Dios, retornará con el mismo cuerpo, para que sea visto también por los que lo atravesaron, y sea creído por los incrédulos. "Son éstos, oficios de un cuerpo limitado, más aún, semejante al nuestro, si bien superior al nuestro" [57]. Por lo que también estos últimos misterios gloriosos, aún no realizados, son aptos para ser representados en imagen.

53 PG 98, 152.
54 Cf. *Antirrheticus* II, 17: PG 100, 368.
55 Cf. ibid.: 365.
56 Cf. ibid. III, 39: PG 100, 444.
57 Ibid. II, 17: PG 100, 368.

Como se ve, la base de la argumentación es siempre la misma: el que no cabe en todo el mundo, se encerró, se autolimitó. San Teodoro Studita lo destaca una vez más, si bien ahora en relación con los misterios: "Las cualidades de la limitación son muchas: concisión, cantidad, sitio, lugares, tiempos, figuras, cuerpos; todo lo cual es inaplicable a Dios; ninguna de estas cosas conviene a Dios. Cristo, en cambio, se hizo hombre, y se encerró como por verjas de todas estas cosas. El que era inabarcable, se clausuró en el seno virginal; el que era inmenso, se hizo pequeño; el que trasciende todo sitio, se sienta, se reclina; y el que está más allá de todo lugar, fue puesto en un pesebre; y el que es más antiguo que todo tiempo, crecía en edad y progresaba; y el que es sin figura, fue visto en figura de hombre; y el que es incorpóreo, tomando cuerpo, dijo a sus discípulos: Tomad, comed, esto es mi cuerpo. Por tanto, era limitado a la vez que ilimitado; esto por la divinidad, aquello por la humanidad; lo que no aceptan los pérfidos iconómacos" [58].

III. EL ICONOCLASMO: UN ATENTADO CONTRA EL MISTERIO DE LA ENCARNACIÓN

Tras las antedichas consideraciones se percibe con mayor claridad hasta qué punto los iconoclastas apuntaron al meollo del cristianismo, negándose a representar al Verbo encarnado.

1. LA NEGACIÓN DEL ICONO ENTRAÑA LA NEGACIÓN DE LA ENCARNACIÓN

Aparentemente los iconoclastas se presentaban como defendiendo la dignidad de Cristo y el misterio de la unión hipostática. Cristo es Dios-Hombre, afirmaban, y por tanto quienes pretenden iconizarlo cometen una doble blasfemia: primeramente, intentan representar la Divinidad, que no es representable; en segundo lugar, si lo que buscan es representar en el icono las dos naturalezas de Cristo, tienden a su

58 *Antirrheticus* III, I, 13: PG 99, 396.

confusión, lo que es monofisismo. Cuando los iconófilos les respondían ingenuamente, afirmando que lo que intentaban representar era tan sólo la carne de Cristo, su carne visible y palpable, les replicaban diciendo que esa carne era humana y, por tanto, lo que ellos representaban era tan sólo la humanidad de Cristo, su naturaleza humana, separándola así de su divinidad, y eso era nestorianismo.

Como señala Ouspensky, los iconoclastas querían situarse en el terreno del dogma de Calcedonia. Pero el vicio de su razonamiento, que los defensores de las imágenes no tardarían en advertir, consistía justamente en la incomprensión fundamental del misterio del Verbo encarnado. La enseñanza de Calcedonia suponía ante todo una distinción muy clara entre la naturaleza, por una parte, y la persona o hipóstasis, por otra. Es justamente esta claridad lo que falta al pensamiento iconoclasta. Para quien se proponía pintar la imagen de Cristo, los iconoclastas no veían sino dos posibilidades: o representaba su naturaleza divina, o bien su naturaleza humana separada de su divinidad. Una y otra cosa eran imposibles y hasta heréticas. No había tercera posibilidad.

Pero los iconófilos más lúcidos, conscientes de la distinción que existe entre la naturaleza y la persona, mostraron precisamente esta tercera posibilidad, que suprimía el dilema iconoclasta. El icono representa no la naturaleza sino la persona, afirma una y otra vez San Teodoro Studita [59]. Al representar a Cristo, no se representa ni su divinidad, ni su humanidad, sino su Persona, que une en sí las dos naturalezas sin confusión y sin división, según los términos del dogma de Calcedonia.

El icono no es, pues, una imagen de la naturaleza divina. Es la imagen de una Persona divina que se ha hecho carne, la cual, merced precisamente a su encarnación, que es verdadera y no aparente, se ha vuelto visible y, por tanto, representable por medios humanos. El icono, así como el retrato, no puede ser sino una imagen personal, porque, como dice el Damasceno, "la naturaleza no tiene existencia propia sino que se muestra en las personas" [60]. Esto acaece aun en el caso del retrato de un hombre cualquiera: el retrato no representa "la naturaleza humana" –de hecho no se pinta el alma sino sólo los rasgos del cuerpo– mas la persona retratada. San Teodoro Studita lo expresa así: "En la

59 Cf. ibid. III, 34: PG 99, 405.
60 *De fide orthodoxa* 5: PG 94, 1004.

Trinidad, Cristo difiere del Padre por su Persona. En los iconos, difiere de su propia representación por la naturaleza" [61].

El icono está ligado a su prototipo porque representa su persona y lleva su nombre. Es esto, precisamente, lo que hace posible el conocimiento de la persona representada a través de su imagen, la comunión con esa persona. Dicho de otro modo, si para los iconoclastas no hay sino dos posibilidades: la identidad entre el icono y su prototipo o su diferencia, para los ortodoxos, por el contrario, cabe una tercera, a saber, la diferencia de naturaleza y la identidad de persona [62].

Por eso hemos de dar vuelta el argumento y decir que son los icónómacos quienes intentan disolver el misterio del Verbo encarnado. San Teodoro Studita lo afirmó con total claridad: "La negación de la pintura implica la negacion de la verdadera encarnación" [63]. La herejía iconoclasta es hija del monofisismo, y por su intermedio, del maniqueísmo. Esta última herejía, que siempre parece rebrotar en la historia de la Iglesia, profesaba que hay dos principios, uno bueno, el otro malo, dos mundos en pugna, de un lado Dios y los espíritus, del otro el mal y los cuerpos. La doctrina católica de que la materia pudiera juntarse a la divinidad en la unidad de una persona, permaneciendo materia, resultaba del todo inadmisible para esta secta orgullosa. En varias ocasiones señala el Damasceno el espíritu maniqueo que se encubre en el error iconoclasta. Allí, como más tarde en la reforma protestante, que rechazó tanto la visibilidad de la Iglesia como el valor salvífico que vehicula la materia de los sacramentos, encontramos una análoga actitud de soberbia radical, la del hombre que quiere entenderse directamente con Dios, sin pasar por la mediación de lo visible.

Sin embargo, en realidad, y por una notable paradoja, la posición iconoclasta, tan aparentemente elitista, cerraba al hombre el camino hacia su elevación espiritual. Ouspensky lo explica con nitidez. Sigamos su razonamiento. El misterio de la encarnación divina incluye dos aspectos esenciales, contenidos en la famosa fórmula patrística: "Dios se hace hombre para que el hombre pueda hacerse Dios" [64]. Por una par-

---

61 *Antirrheticus* III: PG 99, 424.

62 Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône*..., pp.104-111.

63 *Refutatio poem. Iconomach.*: PG 99, 461.

64 Esta fórmula, que se encuentra por primera vez en S. Ireneo (*Adv. Haer*. V: PG 7, 1120), vuelve en S. Atanasio (*Adv. Arianos* I, 54: PG 25, 192), en S. Gregorio de Nazianzo (*Poemas dogmáticos* X, 5-9: PG 37, 465), y en S. Gregorio de Nyssa (*Gran oración catequética* 25: PG 45, 65).

te, Dios viene al mundo, participa en su historia, "habita entre nosotros"; por otra parte, dicho advenimiento se ordena a un fin: la deificación del hombre y, a través de ello, la transfiguración de toda la creación. Llevar a cabo dicho proyecto es la misión esencial de la Iglesia.

Pues bien, el iconoclasmo, tanto por su doctrina como por su manera de comportarse, minaba las bases mismas de la misión salvífica de la Iglesia. Al condenar la legitimidad de la imagen del Verbo encarnado, negaba por extensión la santificación de la materia en general, y en última instancia, la posibilidad misma de la santificación, de la deificación del hombre. Dicho de otro modo, rehusando las consecuencias de la encarnación, la santificación del mundo material y visible, el iconoclasmo ponía en tela de juicio todo el orden de la salvación. La Encarnación del Verbo perdía así su sentido. "Pensais destruir de esta manera la razón de toda la encarnación", les argüía San Nicéforo [65]. "El que piensa como tú –decía San Jorge de Chipre en discusión con un obispo iconoclasta–, blasfema contra el Hijo de Dios y no confiesa su economía cumplida en la carne". Sin la imagen, el cristianismo se convertía en una teoría abstracta, desencarnada, desinteresada del orden temporal. Por eso resulta comprensible que de hecho el iconoclasmo haya estado ligado a una laicización y desacralización generalizadas de la Iglesia, sujeta al carro del césaropapismo, convertido en brazo armado de la iconoclastia, al tiempo que los templos saqueados se veían invadidos por imágenes profanas, y el culto por música y poesía mundanas [66].

No deja de ser sugerente esta relación del icono con la cultura impregnada de evangelio, que caracteriza a la Cristiandad, y de la iconoclastia con el liberalismo y la laicización del orden temporal. Corroborando la idea, o mejor, descubriendo sus raíces profundas, observa Evdokimov que el Concilio de Calcedonia, al afirmar la unión de lo divino y lo humano sin confusión y sin separación, propició la misma unidad sin confusión y sin separación entre el elemento divino de la Iglesia y el elemento humano de la historia y la cultura, señalándose así cómo la vida social y cultural había de edificarse sobre el dogma cristológico [67].

El iconoclasmo implica, pues, un ataque frontal al misterio central del cristianismo. "En efecto –escribe Ouspensky–, si la existencia

65 *Antirrheticus* I, 20: PG 100, 245.
66 Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, pp.128-129.
67 Cf. *L'art de l'icône...*, p.57.

misma del icono se funda en la encarnación de la Segunda Persona de la Santa Trinidad, esta encarnación, a su vez, es afirmada y probada por la imagen. Dicho de otro modo, el icono es una prenda de la realidad no ilusoria de la encarnación divina. Por eso, a los ojos de la Iglesia, la negación del icono de Cristo equivale a la negación de su encarnación, a la negación de toda la economía de nuestra salvación. He aquí por qué, al defender las imágenes sagradas, no era solamente su papel didáctico, ni su aspecto estético lo que defendía la Iglesia; era la base misma de la fe cristiana. Ello explica la firmeza de los ortodoxos en la defensa del icono, su intransigencia y su aceptación de todos los sacrificios" [68].

2. La Pasión del Icono continúa la Pasión de Cristo

El odio de los iconoclastas se descargó materialmente sobre los iconos, pero últimamente en ellos herían al mismo Cristo. Como decía el patriarca Germán II, no eran simplemente "iconómacos", esto es, enemigos de las imágenes, sino "Cristómacos", es decir, adversarios de Cristo. Y por eso atacaban las imágenes [69]. San Nicéforo afirmaba que si les hubiese acontecido vivir en los tiempos de Cristo, cuando Jesús estaba visiblemente entre nosotros, lo hubieran acometido, mas ya que ello les fue imposible por no haber sido sus contemporáneos, descargan ahora su ira contra su imagen [70]. En el mismo sentido escribía el Damasceno que los iconoclastas se parecían a los antiguos fariseos, que negaron que el Hijo de Dios había venido en carne; estos nuevos fariseos no quieren venerar el advenimiento de Cristo en carne, ni a su Madre inmaculada según la carne, y por eso atacan a las imágenes de Cristo, de su madre humana y de los santos en general [71]. Un autor anónimo de aquella época dice que así como antes Anás, Caifás y Pilatos exclamaron: No tenemos otro rey sino el César, y entregaron a Cristo para que fuese clavado en la cruz, así los iconómacos, por una razón semejante, ya que no pueden crucificar de nuevo al Salvador,

---

68 *La théologie de l'icône...*, p.103.
69 Cf. *De imaginibus*: PG 140, 665.
70 Cf. *Apologeticus pro sacris imaginibus* 63: PG 100, 752-753.
71 Cf. *Adversus Iconoclastas* 1-2: PG 96, 1349.

vuelcan su malicia sobre las imágenes que muestran su carne, así como la carne de su madre [72]. Una vez más la pasión de María, firme al pie de la cruz, se une en el icono a la pasión de su Hijo.

Nos ha quedado el relato del martirio de un icono, si bien no consta su historicidad. En la ciudad de Berytus, situada entre Tiro y Sidón, había muchos judíos. Un cristiano adquirió una casa cerca de la sinagoga, y pintó una imagen del Señor de cuerpo entero (otra versión del mismo relato dice que había sido hecha por Nicodemo, quien, a su muerte, la había entregado a Gamaliel, éste a Pablo, y así había llegado hasta su actual posesor), una imagen de gran belleza. Habiéndose luego mudado a otro lugar, dejó olvidada la imagen en la casa. Así lo quiso la Providencia. El que había comprado la casa era un judío, quien al observar la imagen, fue a denunciarla a los príncipes de los sacerdotes y doctores de la ley. Acudieron éstos y cuando la vieron, se enfurecieron: "Así como nuestros padres se burlaron de él –dijeron–, así también nosotros haremos otro tanto". Primero escupieron en el rostro, luego cada cual le dio una bofetada: "Lo que nuestros padres hicieron a Jesús, nosotros lo hacemos al icono". Luego lo pusieron en tierra: "Hemos oído que nuestros padres le clavaron las manos y los pies, le dieron vinagre y hiel, le pusieron una corona de espinas, le pegaron en la cabeza, y le atravesaron con una lanza". Todo eso hicieron con la imagen, pero cuando la atravesaron con la lanza, salió sangre y agua. El relator se emociona: "¡Cuánta misericordia, Señor, mostraste por nosotros y por nuestra salvación, tú que habiéndote hecho carne en la Virgen María, en esa misma carne fuiste crucificado, y ahora de nuevo eres crucificado en el icono!". Los judíos dijeron: "Cuentan que la sangre y el agua antiguamente hicieron milagros, veamos si también los hacen ahora". Y llenaron varios frascos con lo que brotaba del icono crucificado. Cuando vieron que paralíticos, ciegos y cojos, recuperaban la salud, los príncipes y doctores creyeron en Cristo: "Gloria a ti, Cristo –le dijeron–, a quien nuestros padres crucificaron, que también por nosotros fuiste crucificado en tu venerable e inmaculado icono". Acudieron entonces al obispo del lugar, le contaron lo sucedido, y convirtieron la sinagoga en iglesia [73].

72 Cf. *Invectiva contra haereticos* 16: PG 109, 516.

73 Cf. sermo dubius de S. Atanasio: PG 28, 805-812; variantes en ibid. 813-824. En Antioquía se celebró durante muchos años, el 5° Idus de noviembre, la Pasión del Icono del Señor.

De manera más realista escribe el Damasceno: "Los sacerdotes de los judíos, por resolución del Sanedrín, resolvieron detener y matar al Salvador. Luego de haberlo detenido, lo clavaron en la cruz, le dieron a beber vinagre mezclado con hiel en una esponja, puesta en un palo, y tomando una lanza le atravesaron su sacro costado... De nuevo, por una razón semejante, viendo nuestro enemigo, el diablo, que los cristianos eran amados de Dios... les insinuó un pensamiento perverso, a saber, que era idolatría el culto de las venerables imágenes... Convocando entonces un concilio, los sacerdotes de los cristianos a una con los Augustos que detentaban indignamente los cetros del imperio... aceptando el mal consejo, planearon cosas vanas y nocivas contra la imagen de nuestro Señor Jesucristo; y en vez de la crucifixión de la carne de Cristo, que realizaron los judíos, condenaron la sagrada imagen, pisoteándola con sus malvados pies; y así como los pérfidos judíos le dieron vinagre mezclado con hiel, así éstos, mezclando agua con cal, y poniendo una esponja en un palo, rasparon y borraron el rostro de la imagen que se mostraba en su forma de carne. En lugar de la lanza que abrió el costado de Cristo, fuente de vida, tomando una espada se llevaron robada la imagen de la iglesia y la echaron al olvido, y cumplida la obra de los judíos, se entregaron ellos mismos al demonio. ¡Oh calamidad! ¡Oh necedad! ¡Oh error de los cristianos, de los que parecen ser emperadores y pontífices cristianos...! ¡Ay de ti, que mezclas el linaje cristiano con los judíos!" [74].

3. Contra el Iconoclasmo: la Exaltación de la Materia

Ya hemos visto hasta qué punto el iconoclasmo menospreciaba la materia en aras de la espiritualidad y la trascendencia. Como si no fuese posible llegar a lo espiritual por lo material, alcanzar a Dios por la materia, a ese Dios que precisamente se había hecho hombre, se había hecho materia. No sin razón, San Juan Damasceno, comentando un texto de San Basilio, decía que si queríamos unirnos a Dios sólo con la mente, entonces era menester renunciar a todas las cosas materiales, las luces, el incienso, las oraciones vocales, los sacramentos mismos, que se confeccionan a partir de la materia, sea ésta pan, vino u

74 *Or. demonstrativa de sacris et venerandis imaginibus* 17: PG 95, 333-336.

óleo. Todas esas cosas constan de materia [75]. Y concluía con sorna: "Quizás tú seas más sublime, y estés lejos de la materia, quizás trasciendas el cuerpo, o no sientas el peso de la carne, y desprecies todo aquello que cae bajo la vista. Yo empero, siendo hombre, y revestido de un cuerpo, deseo estar con el cuerpo junto a aquellas cosas que son santas, y mirarlas con los ojos. Tú, que eres excelso, ten en cuenta mi humilde opinión..." [76].

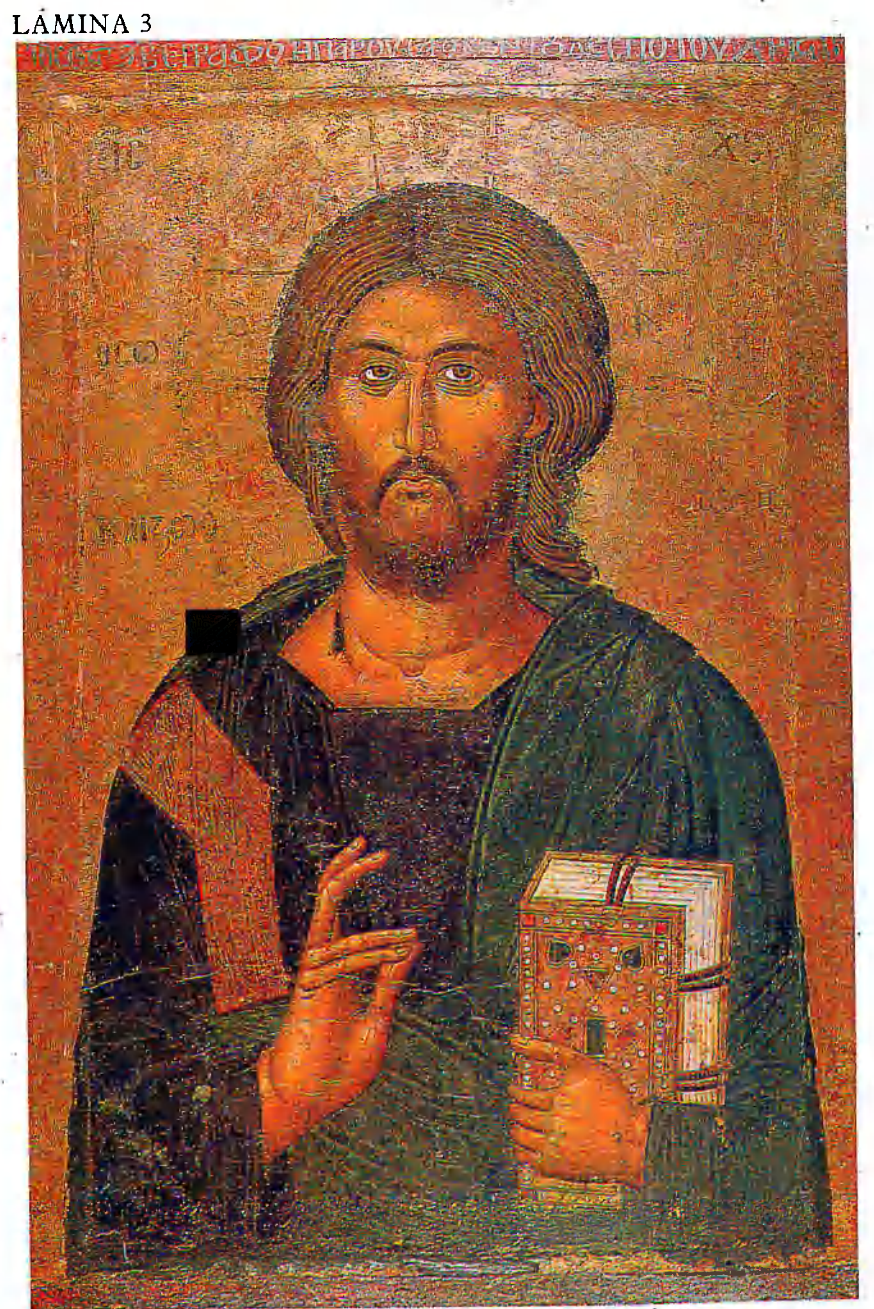
El icono era como el símbolo del mundo de la materia a que Dios había recurrido para salvarnos. No en vano el material empleado para la confección de los iconos está constituido con elementos tomados de los reinos mineral, vegetal y animal: madera, agua, creta, huevo, tierra coloreada, etc.; todos elementos naturales, sencillamente purificados y luego trabajados. El iconógrafo, al valerse de ellos, daba voz a esos elementos sin voz, permitiéndoles así alabar al Señor, y servir de escala para el ascenso a la contemplación de los espectáculos sobrenaturales. El iconoclasmo impugnaba esta visión, esta economía elegida por Dios y que practicaba la Iglesia por Él fundada.

Decía el Damasceno que el arte de la Iglesia debía hablar el mismo lenguaje de la Encarnación y expresar con los elementos de la materia a Aquel que "se dignó habitar en la materia y obrar nuestra salvación a través de la materia" [77]. Frente a la objeción del iconómaco de que prosternarse delante de una imagen era prosternarse ante la materia, la vil materia, cuando sólo hay que prosternarse delante de Dios, el Damasceno responde con un texto que, a pesar de su longitud, no podemos eximirnos de reproducir, ya que constituye una suerte de himno jubiloso a la materia:

> Vilipendias la materia y la declaras vil; los maniqueos hicieron lo mismo. Pero la Sagrada Escritura la proclama buena porque dice: "Dios vio lo que había hecho y todo eso era muy bueno" (Gen 1, 31). Por tanto la materia también es obra de Dios, y yo la proclamo buena; pero tú, si la declaras mala, debes confesar, o que no viene de Dios, o que Dios es el autor del mal. Pues bien, escucha

75 Cf. *De imaginibus oratio* I: PG 94, 1264.
76 Ibid.
77 *De imaginibus oratio* I, 16: PG 94, 1246.

LÁMINA 3



Cristo Pantocrátor, Jovan el Zoógrafo
s. XIV (Skoplje, Galería de Arte)


LÁMINA 4



Madre de Dios Hodegetría, llamada **Petróvskaja**
s. XIV (Moscú, Galería Tretiakov)

> lo que dice la Santa Escritura de la materia que tú miras como despreciable: "Moisés habló a toda la asamblea de los hijos de Israel y dijo: He aquí lo que el Eterno ha ordenado: Tomad de lo que os pertenece una ofrenda para el Eterno. Todo hombre cuyo corazón esté bien dispuesto aportará una ofrenda al Eterno: de oro, de plata y de bronce; telas teñidas de azul; madera de acacia; aceite para el candelabro; aromas para el óleo de unción y para el incienso aromático; piedras de ónice y otras piedras para el adorno del efod y el pectoral. Cuantos de entre vosotros sean hábiles, venid y realizad todo lo que el Eterno ha ordenado: el tabernáculo" (Ex 25, 1 ss.). He aquí, pues, que la materia es honrada, por despreciable que sea para vosotros. *No adoro la materia, pero adoro al autor de la materia, que por mí se hizo materia, habitó en la materia, y realizó mi salvación por la materia*. Porque "el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros" (Jn 1, 14). Nadie ignora que la carne es materia y que ha sido creada. Yo venero, pues, y reverencio la materia mediante la cual se ha realizado mi salvación. La venero, no como Dios, sino como llena de eficacia y de gracia divina. ¿No es acaso materia aquel afortunadísimo y fecundísimo leño de la Cruz? ¿No es acaso materia el monte venerando y santo, el lugar del Calvario? ¿No es acaso materia, piedra madre y vital, monumento santo, la fuente de nuestra resurrección? ¿Acaso no son materia la tinta y las hojas del libro de los Evangelios? ¿No es acaso materia aquella mesa que nos da el pan de vida? ¿Acaso no son materia el oro y la plata con que se hacen las cruces, las patenas sagradas y los cálices? ¿No es acaso materia, de lejos más excelente que todo lo dicho hasta aquí, no es materia el cuerpo y la sangre de mi Dios? Quita el culto y la adoración de todas estas cosas, o acepta, según la tradición de la Iglesia, que las imágenes consagradas con el nombre de Dios y de sus amigos, y por tanto divinas, fecundas por la gracia del Espíritu, sean veneradas [78].

Sagaz se mostraba Gramsci al decir que el marxismo emplearía una pésima estrategia si se propusiera vencer a la Iglesia levantando la bandera del "materialismo", ya que la Iglesia es más "materialista" de lo que muchos creen. Y decía bien, porque en modo alguno el cristianismo desvaloriza la materia, sino, al contrario, se vale de ella para su gran empresa de la salvación de las almas, aprecia el cuerpo, al que

---

78 Ibid. II, 14: 1300.

considera templo del Espíritu Santo, afirma la resurrección de la "carne" y la consiguiente divinización de la naturaleza humana [79].

ESCOLIO. EL HOMBRE A IMAGEN DE DIOS

Hemos visto cómo el Damasceno, en la "cadena de iconos" que establecía a partir del Verbo eterno, ponía al hombre como uno de sus eslabones. Si bien la consideración de este tema puede parecer colateral en el orden lógico del presente capítulo, dado que el Concilio de Nicea lo tiene en cuenta cuando trata de la iconografía, lo incluimos a modo de apéndice.

1. "HAGAMOS AL HOMBRE A ICONO Y SEMEJANZA NUESTRA" (Gen 1, 26)

En su escrito referido a las imágenes, cita el Damasceno este notable texto de San Cirilo de Jerusalén: "En el espacio de los seis días Dios creó el mundo, mas el mundo fue hecho para el hombre... Todas las obras de Dios son muy buenas, pero ninguna de ellas, fuera del hombre, es icono de Dios. El sol fue creado por un mero mandato, en cambio el hombre fue formado por las manos de Dios" [80]. Únicamente cuando Dios creó al hombre quiso hacer un "icono". En los otros casos sólo dejó "vestigios" o "huellas", que no es lo mismo. Por eso la fórmula especial que empleó para crearlo.

Notemos que Dios dijo: "Hagamos al hombre a *nuestra* imagen...". Casi desde el comienzo los Padres de la Iglesia consideraron este plural como el signo de una deliberación entre el Padre y el Hijo, en el seno del misterio de la Trinidad [81]. Porque, como observa San Cirilo

---

79 Puédese encontrar otro elogio caluroso de la materia, más de diez siglos después del pronunciado por el Damasceno, esta vez en boca del Cardenal Pie, quien exaltó con palabras encendidas "el valor sacramental de la materia": cf. mi libro *El Cardenal Pie*, Gladius, Buenos Aires, 1987, pp.242-250.

80 *Cat.* 12; cit. en *De imaginibus oratio*: PG 94, 1405.

81 Cf. por ej. S. Justino, *Diálogo con Trifón* 62: PG 6, 617.

de Alejandría, el hombre es imagen del Dios trino: "Hemos sido formados según la verdadera y perfecta Imagen del Padre, es decir, según el Hijo, y sobre nuestras almas ha sido grabada su divina belleza por la participación del Espíritu Santo" [82]. Obsérvese de paso el papel especial del Hijo en la iconidad del hombre, si bien lo que en este texto se quiere acentuar es la relación con las tres divinas Personas. Lo aclara el mismo Cirilo: "Aun cuando el hombre ha sido hecho a imagen del Hijo, brillan en él las señales distintivas de toda la consustancial Trinidad, en cuanto que hay una sola deidad por naturaleza en el Padre, el Hijo y el Espíritu... Hagamos al hombre a «nuestra» imagen... no significa de una Persona, porque la plenitud de la naturaleza divina e inefable está en las tres hipóstasis" [83].

Clemente de Alejandría, tras recordar aquella escena del Evangelio donde Cristo, pidiendo que le mostrasen una moneda preguntó: "¿De quién es la imagen?", y cuando le respondieron que era del César afirmó que había que dar al César lo que era del César (cf. Mt 22, 15-21), concluye diciendo que, de manera semejante, el fiel lleva en sí la imagen de Dios: "Somos portadores de la imagen de Dios en esta estatua viva y animada que es el hombre" [84]. Y, como agrega Orígenes, "el Hijo de Dios es el pintor de esta imagen" [85].

2. Icono y Verbo de Dios

De por sí, la entera creación está en relación inescindible con el Verbo. Desde toda la eternidad, Dios contenía en su Sabiduría las ideas ejemplares según las cuales crearía las cosas, como un arquitecto humano proyecta en su mente los planos del edificio que imagina. Y así "todo se hizo por Él, y sin Él no se hizo nada de cuanto existe" (Jn 1, 3). Pero cuando se trata del hombre, dicha relación se hace más densa, si así podemos expresarnos. Porque, como lo insinuamos más arriba,

---

82 *Thesaurus*: PG 75, 537-540.

83 Ibid. S. Agustín, por su parte, afirmó que la imagen de Dios en el hombre poseía una estructura trinitaria: cf. *De Trinitate* 7, 6, 12; en BAC, *Obras de S. Agustín*, t. V, p.492.

84 *Protreptikós* IV, 59, 2: SC 2 bis, p.123.

85 *Hom. Gen.* 13, 4: PG 12, 234.

si bien el hombre ha sido hecho a imagen de la Trinidad, su carácter icónico dice una especial referencia al Verbo eterno y encarnado, Icono invisible y visible de Dios (cf. Rom 8, 29; Col 3, 10). El Verbo es la Imagen de Dios por excelencia, y sólo después lo es el hombre, que fue pensado y creado en Él y por Él [86]. En la mente de Dios, el primer hombre no fue Adán sino Cristo. Al crear a Adán, Dios pensaba ya en Cristo [87].

Sólo el Verbo puede ser llamado Imagen natural de Dios, ya que en Él la imagen se identifica con la filiación. El hombre, en cambio, es "*a* imagen", *kat' eikona*, imagen mediata de Dios a través de su Imagen inmediata que es el Logos. Así como el Padre es el modelo del Hijo, el Hijo es el modelo del hombre. Somos "imagen de la Imagen", pues la imagen original es el Hijo. A este respecto escribe San Atanasio: "Sólo el Verbo es, por naturaleza, la Imagen verdadera del Padre. Si, por tanto, nosotros hemos sido hechos a imagen, si hemos recibido el título de imagen y de gloria de Dios, debemos la gracia de esta apelación no a nosotros mismos sino a la inhabitación en nosotros de la verdadera Imagen y Gloria de Dios, su Verbo" [88]. Así pues, como escribe San Hilario, el hombre es "*a* imagen de Dios: no simplemente imagen de Dios, porque la Imagen de Dios es el primogénito de toda creatura, sino *a* imagen" [89].

También Santo Tomás distingue dos tipos de imágenes: la que está en algo de la misma naturaleza y la que se encuentra en algo de otra naturaleza. "De la primera manera, el Hijo es la imagen del Padre; de la segunda, el hombre es llamado imagen de Dios. Y para indicar la imperfección de la imagen en el hombre no se dice simplemente que es imagen de Dios, sino que es *a su imagen*, por donde se significa un cierto movimiento que tiende a la perfección. En cambio, del Hijo de Dios no se puede decir que sea *a imagen*, porque es la perfecta imagen del Padre" [90]. Si el Padre se complace en sus iconos humanos, es

86 Cf. Tertuliano, *De res. carnis* 6: PL 2, 848; Orígenes, *In Gen. hom.* 1, 13: PG 12, 156.

87 S. Atanasio lo presenta a Adán como a un extático que, habiéndose elevado por encima de las cosas sensibles, contempla incesantemente, en su propia pureza, la similitud del Padre, el Dios Logos, a imagen del cual había sido hecho: cf. *Contra Gent.* 2: PG 25, 5-8.

88 *Contra Arianos* III, 10: PG 26, 344.

89 *In Ps.* 118, 10, 7: PL 9, 566.

90 Cf. *Suma Teológica* I, 35, 2, ad 3.

porque allí encuentra el *kat'eikona*, y de ese modo se complace siempre, en última instancia, en su Imagen natural [91].

V. Lossky da un paso más: "La creación del hombre a imagen de Dios recibe todo su valor en el contexto de la Encarnación (digamos más bien: por el hecho, por el acontecimiento de la Encarnación)..." [92]. Podría decirse que lo que diferencia a los hombres de los ángeles es que no sólo son a imagen del Verbo, como lo son también aquéllos, sino particularmente del Verbo encarnado.

3. Las Características del Icono Humano

Los Padres se aplican a destacar la grandeza del hombre por su calidad icónica, y su superioridad en relación con el resto de la creación material. Muy sumariamente expongamos lo esencial de su enseñanza.

El hombre es icono por su *inteligencia*. Entre todos los animales, sólo él es racional. Orígenes relaciona esta cualidad especialmente con el Verbo: porque el Verbo es *Logos*, los hombres son *loguikoi*, es decir, racionales. Atanasio es más explícito: "Dios hizo el universo de la nada por su propio Verbo, pero entre todas las creaturas tuvo una piedad especial por la raza de los hombres, ya que no se contentó con crearlos como a todos los animales *áloga* [sin razón] de la tierra, sino que los hizo a su propia imagen, dándoles parte en el poder de su propio Verbo; así, siendo como sombras del Verbo, y hechos *loguikoi*, podían permanecer en la felicidad" [93]. El hombre es, pues, imagen de Dios, por su mente, su razón, su entendimiento, reflejando de este modo la Sabiduría divina.

El hombre es icono por su *libertad*. Los Padres no entienden acá la libertad como capacidad de elección –ese peligroso poder de escoger el bien o el mal–, sino como aptitud para elegir libremente el bien. "En el comienzo el hombre fue creado a imagen del Logos –escribe San Cirilo de Alejandría–, y su naturaleza estaba hecha para asumir todo bien y alcanzar la virtud; Dios lo creó para las buenas obras..." [94].

91 Cf. S. Atanasio, *Contra Arianos* II, 82: PG 26, 320.
92 *A l'image et à la ressemblance de Dieu...*, p.134.
93 *De Inc. Verbi* 3: PG 25, 101.
94 *In Isaiam* I, 5: PG 70, 249.

El hombre es icono por su *incorruptibilidad* e *inmortalidad*. Así fue creado inicialmente, imitando al Dios incorruptible e inmortal. "Este animal racional salido de la tierra –leemos en San Cirilo de Alejandría– fue hecho desde el origen a imagen de su Creador... La manera más notable de parecerse a Dios Creador, es estar sustraído a la corrupción y a la muerte. Ninguna creatura viva, que yo sepa, habría llegado a ese estado por sus solas fuerzas. ¿Cómo, en efecto, lo que es terrestre por naturaleza, puede pretender la incorruptibilidad?... He aquí por qué Dios espiró sobre el rostro de su creatura el Espíritu de vida, es decir, el Espíritu de su Hijo" [95]. Sin embargo, por el pecado el hombre perdió ese don pretenatural y se volvió mortal. La restauración de la inmortalidad original, prosigue Cirilo, está íntimamente ligada a la Encarnación del Verbo, puesto que una naturaleza sujeta a la corrupción no hubiera sido capaz de alcanzar la inmortalidad a menos que la naturaleza que le era superior, ajena a toda corrupción y cambio, se abajase hasta ella y la elevase a su nivel.

El hombre es icono por su *santidad*. Dios es infinitamente santo, y por consiguiente el hombre, que es a su imagen, ha de serlo también. Así fue creado Adán: "En el comienzo –escribe el mismo San Cirilo– la naturaleza del hombre estaba enriquecida con la participación en el divino Espíritu, y con la semejanza de Dios que viene a través de la santificación; también en este sentido fue hecho a imagen del Creador" [96]. Y destaca en esta comunicación el papel peculiar del Espíritu de Dios, que no en vano es llamado Santo: "Por cierto que el Espíritu Santo no pinta la divina esencia en nosotros como en un cuadro, con algo distinto de lo que es Él. No es así como nos trae la semejanza con Dios, antes bien, siendo Él mismo Dios y procediendo de Dios, se imprime a Sí mismo invisiblemente en los corazones de quienes lo reciben, como un sello en la cera. Por la comunión y la semejanza con Él, pinta enteramente nuestra naturaleza según la belleza arquetípica, haciendo al hombre una vez más a imagen de Dios" [97].

El hombre es icono por su *parresía*. Este vocablo, en el griego clásico, significaba la libertad de tomar la palabra en la asamblea del pueblo, privilegio del ciudadano libre, en oposición al esclavo. Los Padres llamaban así a la familiaridad con Dios, como la que tenía

95 *In Io.* l. X: PG 74, 276-277.
96 *De Ss. Trinitate*, dial. VI: PG 75, 1008.
97 *Thesaurus*: PG 75, 609-612.

Adán antes del pecado. La parresía está indisolublemente unida con la filiación, y por eso es una prerrogativa que pertenece primariamente al Hijo de Dios, quien la comunica al hombre. Cuando nuestros primeros padres pecaron, perdieron la parresía, por lo que sintieron vergüenza y se escondieron de Dios. El Verbo se encarnó para restaurar la familiaridad del hombre con Dios. Una de las expresiones esenciales de la parresía es la oración confiada, la conversación holgada con Dios, propia de un hijo que se siente libre y audaz ante su Padre, y se atreve a decir (*audemus dicere*): Padre nuestro...

El hombre es icono por su *señorío*. De ahí que Dios, luego de haberlo creado diciendo: "Hagamos al hombre a icono y semejanza nuestra", prosiguió: "para que domine... y someta" la tierra (cf. Gen 1, 26. 28). Afirmaba Filarete, metropolita de Moscú en el siglo pasado, que el hombre fue creado último, para ingresar en el cosmos "como un rey y un pontífice". Gregorio de Nyssa es taxativo: "Donde hay señorío, allí está la imagen de Dios" [98]. Por eso, agrega, el hombre ha sido hecho vertical y camina con la cabeza erguida: tal postura conviene a un emperador, porque es la postura que señala el impulso hacia lo alto, a diferencia de los animales, que son horizontales, porque consienten a la ley de la gravedad [99].

Finalmente el hombre es icono por su *belleza sinfónica*. Dice Gregorio de Nyssa que el hombre es mezcla de flauta y lira [100]. San Cirilo de Alejandría lo llama "un don gracioso y artístico de Dios" [101]. La creación fue una "sinfonía en seis días", y al fin de cada jornada se nos dice que Dios vio que lo que había hecho era "bello" [102]. El hombre, culminación del acto creador, fue también la consumación de la belleza –no sólo "bello" sino "muy bello" (Gen 1, 21)–, ese hombre que, al decir de Gregorio de Nyssa, es "una ordenación musical, un himno maravilloso compuesto al poder omnicreador" [103]. Es la música de Dios, su resonancia, un microcosmos en concierto y armonía. "Tu gloria, oh Cristo, es el hombre que has puesto como cantor de tu irradiación", exclama San Gregorio de Nazianzo [104].

98 *In verba: Faciamus hominem, etc.* 1: PG 44, 265.
99 Cf. *De hominis opificio* 8: PG 44, 144.
100 Cf. ibid.
101 *In Isaiam* IV, 2: PG 70, 960.
102 El texto griego dice *kalón*, que en hebreo significa bello y bueno a la vez.
103 *In Psalmos* 3: PG 44, 441.
104 *Theol. carminum liber* II: PG 37, 1327.

4. La Imagen y la Semejanza

Frecuentemente los Padres distinguen imagen (*eikón*) de semejanza (*omóiosis*). La imagen tiene un carácter prevalentemente ontológico, ya que si bien se puede empañar o deteriorar, nunca se pierde del todo; en cambio la semejanza se ubica preferentemente en el campo de la ética, como posibilidad de perfección espiritual. La imagen sería el *ser*, la semejanza el *quehacer* del hombre icónico [105]. Aun después de la caída, la imagen permanece en su sustancia, pero en su acción queda reducida a una suerte de silencio ontológico, se vuelve ineficaz por la evaporación de la semejanza. "Luego de la caída –enseña Gregorio Palamás–, hemos arrojado la semejanza, pero no hemos perdido el ser a la imagen" [106].

No basta, pues, al hombre haber sido marcado por la huella divina. Ello es sólo el punto de partida. La imagen es divinización incoada, en potencia. Bien afirmaba Santo Tomás, en un texto arriba citado, que para indicar la imperfección del hombre no se dice simplemente que es *imagen*, sino que es *a imagen*, en orden a significar un cierto movimiento que tiende a la perfección [107].

En la misma línea, distingue San Gregorio de Nyssa entre "eikón" y "omóiosis", no como si se tratara de dos cosas diferentes sino de dos filones de la misma realidad. El primero, *eikón*, señala el aspecto estático, original o terminal, del parecido con Dios. La *omóiosis*, como todo vocablo terminado en *sis*, implica un devenir dinámico; es la tendencia hacia la perfección y supone la *epectasis* o tensión del icono

105 Sin embargo, S. Nicéforo sostiene que la palabra *ikon* provendría etimológicamente del verbo *eiko*, que significa: Soy semejante. Si a la palabra *eiko* se le agrega la letra griega *ν* (ni), se forma *eikón*, que entonces significaría semejanza (cf. *Antirrheticus* 1, 31: PG 100, 280).

106 *Capita physica, theologica, etc.*, 39: PG 150, 1148. Florenskij dice que la semejanza se muestra sobre todo en el *rostro* del hombre, particularmente en su mirada. Y al *rostro* contrapone la *máscara*, en su significación moderna. Porque en la antigüedad, la máscara –o *larva*– tenía un destino sacro, era una especie de icono. Pero cuando la sacralidad se agotó y descompuso, entonces nació la máscara en el sentido hodierno, es decir, como engaño o disfraz. Si el diablo fue llamado "mono de Dios", y trató de seducir a nuestros primeros padres invitándoles a "hacerse como dioses", esto es, no en realidad, sino sólo engañosamente, en apariencia, se podrá hablar del pecado como "máscara", realidad aparente, puro "fenómeno", en sentido kantiano e ilusionístico. Cuando el pecado se apodera de la persona, el rostro deja de ser la ventana por la que se difunde la luz de Dios, "el rostro se separa de la persona, de su principio creador, pierde vida, al ponerse rígido en una máscara dominada por la pasión": *Le Porte Regali...*, pp.43-48.

107 Cf. *Suma Teológica* I, 35, 2, ad 3.

hacia su Arquetipo. "Por medio de la imagen –dice San Macario–, la Verdad lanza al hombre en su persecución."

De la imagen a la semejanza: es todo el itinerario del progreso espiritual, del adelanto en las virtudes y la imitación de Cristo, Imagen de Dios. El motor de este progreso es para los Padres el Espíritu, principal agente de la divinización del hombre. Como enseña Orígenes, el Padre da el ser, el Hijo la calidad de ***loguikós***, el Espíritu la santidad [108]. "El hombre en su creación es imagen –escribe Gregorio de Nyssa–; hágase (*fiat*) semejanza" [109].

5. El Pecado y la Restauración del Icono

El demonio aborrece el icono de Dios, en cualquier parte que lo encuentre. Previniendo de ello a los recién bautizados, les decía San Gregorio de Nazianzo: "Si después del bautismo se te acerca el Adversario para que lo adores, haciendo la señal de la cruz di: «Soy icono de Dios. No he sido arrojado como tú de la gloria celestial. Revestí a Cristo, me transformé en Cristo por el bautismo. Más bien tú adórame»" [110].

Sin embargo, el pecado es una realidad. San Pablo ha dicho: "Como llevamos la imagen del [hombre] terreno, llevaremos también la imagen del [hombre] celestial" (1 Cor 15, 49). Orígenes entiende por "hombre terreno" al demonio, de modo que cuando se peca se lleva su imagen. "Él es en efecto el primer terreno, el primero en haber caído del estado superior y haber deseado otra vida que la mejor" [111]. El demonio quiere comunicar la imagen del Terreno, como Cristo la del Celestial. Él es ***kosmokrátor***, príncipe de este mundo (cf. Jn 12, 31; 14, 30; 16, 11), el mono de Dios, y por eso lo remeda simiescamente, pretendiendo engendrar hijos a su imagen. Pero, en realidad, es incapaz de engendrar. Como dice Orígenes, se parece a la perdiz: "No junta sus propias creaturas sino que se apodera de las que no ha engendrado, y las hace suyas" [112]. Porque, según sostiene el mismo teólogo, el hombre es siempre

108 Cf. *Peri Arjón* I, 3, 4-5: PG 11, 148-151.
109 *In verba, Faciamus hominem, etc.*, 1: PG 44, 272.
110 *In Baptismum*; cit. por S. Juan Damasceno, *De imaginibus oratio* III: PG 94, 1408.
111 *In Rom.* 5, 1: PG 14, 1010.
112 *Hom. Jer.* 17, 2: PG 13, 456.

imagen de algo. Si no quiere serlo de Dios, lo será del demonio: "Él señala con cuidado el corazón de cada pecador e imprime en él la figura del Terreno por sus pecados y vicios, para que lleve la imagen del Terreno" [113]. Recibir la imagen del Terreno es lo mismo que hacer las obras del demonio, obrar a imagen del mal padre. Los que llevan su imagen, confinan sus deseos al ámbito de la tierra y el mundo presente, acarician pensamientos puramente materiales, poseen una inteligencia carnal, se instalan en la mentira.

El hombre, icono de Dios, ha sido hecho para elevarse a la semejanza de Dios. Si se niega a hacerlo, el resultado es que se degrada de su misma condición humana, se animaliza, como el hijo pródigo que abandonando a su padre acabó entre los cerdos. San Gregorio de Nyssa encuentra un símbolo elocuente de esta "animalización" del pecador en las túnicas de piel con que se cubrieron nuestros padres luego de cometer el primer pecado. Estaban desnudos porque vivían en la parresía, pero al ofender a Dios la perdieron, y hubieron de cubrirse con vestidos hechos con pieles de animales [114]. Las túnicas de piel simbolizan su participación en el mundo animal, la comunidad con las bestias; son pieles de animales "muertos", porque desde ahora son "mortales", mientras que la imagen original de Dios poseía el don de la inmortalidad.

Evdokimov ofrece a este respecto una inteligente observación. Por el pecado, escribe, el hombre se rebela contra su condición de icono de Dios. Y en casos extremos llega a querer que Dios mismo se convierta en icono suyo. Por eso, si la noción bíblica de la "imagen y semejanza de Dios" es fundamental para una antropología cristiana, paradojalmente hay que decir que es todavía más decisiva para una antropología atea. En efecto, la semejanza entre Dios y el hombre nunca ha sido negada por el ateísmo moderno. Feuerbach y Marx recurren a atributos propiamente divinos para definir la persona humana. Dios y el hombre se asemejan. La cuestión es saber cuál de ellos es el arquetipo [115].

El pecado atenta, pues, contra el icono. Sin embargo, no lo destruye de manera irremisible sino que lo deteriora, como no lo destruyó en el caso de nuestros primeros padres. Acaeció el derrumbe pero, como

113 *Hom. Ez.* 13, 2: PG 13, 761.

114 Sobre la significación del vestido y de la desnudez cf. mi art. "El vestido como símbolo", en *Stromata* 38 (1982) 373-389.

115 Cf. *L'art de l'icône...*, p.46.

dice el monje Miguel, "después que el Creador y Dios nuestro, que creó al hombre adornado con todos los bienes, vio que por el pecado había perdido su semejanza, resolvió, con inenarrable misericordia, asumir nuestra carne, para levantar al caído, y reparar la belleza inmaculada de la imagen" [116]. El Kontakion de la Fiesta de la Ortodoxia lo proclama con gozo: "Habiendo restablecido la imagen manchada en su antigua dignidad, el Verbo la unió a la Belleza divina."

6. El Santo: Icono Perfecto

El mejor icono de Dios es el santo, el hombre "transformado en esta misma imagen", según la expresión de San Pablo (2 Cor 3, 18). Para los Padres, un hombre no es plenamente humano sino cuando ha llegado a la madurez espiritual por obra del Espíritu Santo, cuando es efectivamente "imagen que se asemeja". La liturgia oriental llama al santo "el muy semejante" [117].

El santo es un icono viviente. S. Fumet lo ha expresado con acentos encendidos: "El santo es su propia obra de arte. En su generosidad, no busca fuera de sí la víctima propiciatoria, sino que ofrece su propio cuerpo, alma y espíritu, aceptando que la inmolación se lleve a cabo en él, haciéndose hostia y dejándose literalmente triturar en su cuerpo, voluntad y entendimiento por la gloria de Aquel que mueve cielos y tierra, y que de su sacrificio obtiene el testimonio sustancial con que el arte no ha hecho más que soñar. El santo será pintura y escultura de Dios, música de su alabanza y nombre que habrá de deletrear a su Verbo consustancial; y si no es la representación de cielos y tierra, ello se debe a que cielos y tierra son *propiamente él*, al comulgar en la hoguera misma del Amor" [118].

En este grandioso panorama adquieren todo su sentido los iconos de los santos, última estribación del misterio de la Encarnación del Verbo, cuya realidad no sólo posibilita su propio icono, sino también el de aquellos "otros Cristos" que son "los muy semejantes". De manera particular, el icono de la Santísima Virgen, la imagen más perfecta y la semejanza más lograda de Dios.

---

116 *Vida de S. Teodoro Studita* 68: PG 99, 177.

117 Cf. P. Evdokimov, *El conocimiento de Dios en la tradición oriental*..., p.42.

118 *El proceso del arte*... pp.104-105.

La oración litúrgica por la que se bendice el icono de un santo es suficientemente expresiva: "Señor Dios, tú creaste al hombre a tu imagen, la caída lo ha empañado, pero por la Encarnación de tu Cristo hecho hombre lo restauraste, y así restableciste a tus santos en su dignidad primera. Al venerarlos, veneramos tu imagen y tu semejanza y, a través de ellos, te glorificamos como a su Arquetipo" [119]. Por eso, durante los oficios sagrados, el sacerdote inciensa con toda naturalidad los iconos de los santos, e inciensa asimismo a los fieles, iconos vivos del Señor.

119 Cit. en P. Evdokimov, *L'art de l'icône...*, p.177.

Capítulo Tercero

EL ICONO Y SU ARQUETIPO

EN el capítulo anterior hemos explicado cómo el Verbo, al hacerse carne y asumir una materia, la hizo apta para transparentar el mundo invisible y trascendente. Desde entonces, el Dios encarnado, la Madre de Dios y los santos deificados por la gracia, se ofrecen a nuestra contemplación. "Es necesario que se pinten iconos a partir de los arquetipos", decía San Cirilo de Alejandría [1]. El icono sólo es inteligible en referencia a lo que lo trasciende, al arquetipo que condiciona su existencia. Si hablando del arte en general, Pío XII afirmaba que su función es "romper el círculo estrecho y angustioso de lo finito en el cual el hombre está encerrado mientras vive acá abajo, y abrir como una ventana a su espíritu para que aspire a lo infinito", con cuánta mayor razón se puede decir otro tanto cuando se trata del arte sacro.

San Juan Damasceno, preguntándose el motivo por el cual existe el icono, alude a este carácter esencialmente referencial: "El icono es semejanza, ejemplo y paradigma de alguien que se muestra a través suyo... Ha sido pensado para que lo oculto se hiciese manifiesto" [2].

I. LA OBRA DE ARTE Y SU FORMA PARADIGMÁTICA

Señala Evdokimov que en su época áurea el icono no era considerado como una representación realística o alegórica de Cristo o de los santos,

---

1 Cit. por S. Juan Damasceno en *De imaginibus oratio* III: PG 94, 1368.
2 Ibid. III, 16-17: PG 94, 1337.

sino como "el encuentro de dos mundos", en el espíritu simbólico de la encarnación de Dios [3].

La búsqueda de un encuentro entre dos mundos parece signar al arte tradicional, incluso fuera del cristianismo. Especialmente la época patrística asumió la rica herencia greco-romana, poniéndola en manos de los grandes pensadores medievales, sobre todo Santo Tomás y San Buenaventura, así como en el ámbito bizantino y ruso. El mundo cristiano tradicional tenía una convicción poco menos que instintiva del realismo del orden sobrenatural, en relación con el cual lo natural era casi como una derivación y un reflejo. En el Occidente dicha convicción se fue debilitando, o simplemente acabó por desaparecer, al punto que Evdokimov se atreve a decir: "Para el Occidente, el mundo es real y Dios es dudoso, hipotético, lo que incita a forjar argumentos para probar su existencia. Para el Oriente, lo dudoso e ilusorio es el mundo, y el único argumento en favor de su realidad es la existencia obvia de Dios" [4]. La expresión de Col 1, 15 donde Cristo es calificado de "icono del Dios invisible", ha de entenderse en este contexto tradicional para el que la imagen no es sino la irradiación, visibilización y revelación del ser significado. La imagen no es tanto algo que nos ayuda a entender la realidad significada, cuanto algo que forma parte de esa misma realidad, no es un debilitamiento, una imitación más o menos lograda del arquetipo, sino lo que nos permite entrar en su esencia misma. De ahí lo sugestivo del título que San Buenaventura puso a una de sus obras: *De reductione artium ad theologiam*. De lo que se trata es de trascender el nivel estético para acceder a lo metafísico y teológico.

Nos parece que la categoría del *símbolo* es la que resulta más apta para expresar la significación del icono, el "encuentro de dos mundos". Etimológicamente, el verbo griego *symbállesthai* significa reunir, juntar, asociar. Se llamaban símbolos los trozos de una moneda o de una vasija, que se repartían entre dos amigos; dichos trozos eran testimonio de amistad o de pacto. Como santo y seña, el símbolo era la palabra clave con que se daban a conocer los miembros de una sociedad, especialmente los pertenecientes a los cultos mistéricos. Según se ve, el símbolo era un signo visible de una realidad superior que por su intermedio se hacía inteligible [5].

3 Cf. *L'art de l'icône...*, p. 77.
4 Ibid., p. 61.
5 Cf. D. Estrada Herrero, *Estetica*, Herder, Barcelona, 1989, pp.450-451.

Analicemos ahora la gestación de la obra de arte, tal como lo entendía el mundo tradicional, es decir, como simbolización de la realidad trascendente. Ello nos permitirá acceder a una mejor inteligencia de la relación que media entre el icono y su arquetipo.

1. La Contemplación de la Forma

La obra de arte no es fruto del azar ni puede llevarse a cabo sin un conocimiento previo de su paradigma o ejemplar. Cuando Dios ordenó a Moisés que edificara el tabernáculo, le dijo que debía diseñarlo según el ejemplar que había visto cuando subió a lo alto: "Hazlo conforme al modelo que se te ha mostrado en el monte" (Ex 25, 40). San Buenaventura comenta: "Ascender al monte, esto es, a la cumbre de la mente" [6].

Por eso, como enseña Santo Tomás, el primer paso del artista (*actus primus*) [7] es un acto interior y contemplativo en que el intelecto considera el modelo, no según lo conocen los sentidos, sino como forma o especie inteligible, a cuya semejanza, ulteriormente (*actus secundus*), realizará la obra en el material, dado que "la similitud es con respecto a la forma" [8]. La enseñanza tomista, que coincide con la concepción tradicional, afirma que la obra de arte es la manifestación de la forma invisible que permanece en el artista, sea éste humano o divino (cf. Rom 1, 20); que la belleza tiene que ver con el conocimiento [9] y que el arte es una virtud intelectual [10].

Hemos hablado de la forma, pero es menester precisar su significado en relación con el arte. Según explica Coomaraswamy [11], dicha palabra se puede tomar en dos sentidos. Ante todo como figura (equivaldría al vocablo griego *morfe*), en cuyo caso designa el contorno, el aspecto externo de algo, su conformación visible; y también como lo interno o

6 *De decem praec.* II, 2.
7 Cf. *De coelo et mundo* II, 4, 5.
8 *Suma Teológica* I, 5, 4, ad 1.
9 Cf. ibid. I-II, 27, 1, ad 3.
10 Cf. ibid. I-II, 57, 3.
11 Ananda K. Coomaraswamy (1877-1947), eminente estudioso del arte y de las doctrinas tradicionales del Occidente y del Oriente, nació en Ceilán y murió en Boston, en cuyo Museo de Bellas Artes ejerció el cargo de Conservador de arte indio e islámico.

esencial de una cosa (equivaldría a la palabra griega *éidos*). Esta distinción la encontramos insinuada en San Buenaventura: "La forma es doble, y es, o bien la forma que es la perfección de una cosa, o bien la forma ejemplar. En ambos casos se postula una relación; en el segundo caso, una relación con el material que es informado, en el primero, una relación con la [idea] que es efectivamente ejemplificada" [12]. La filosofía escolástica, por lo general, emplea la palabra "forma" en el sentido metafísico; el habla moderna lo hace preferentemente en el otro sentido, como equivalente de forma exterior, si bien a veces se conservan vestigios del sentido más antiguo, como por ejemplo cuando se habla de una forma o molde *según el cual* se modela o ajusta una cosa.

Acá empleamos la palabra "forma" en su segunda acepción. Lo "formal" es la esencia de algo pero en cuanto que es ejemplar, según aquello de San Buenaventura de que la "idea no denota la esencia como tal, sino la esencia en cuanto es imitable" [13]. El artista contempla la *forma* de lo que va a hacer, es decir, su idea, su razón, la causa puramente intelectual e inmaterial de que la cosa sea lo que es, así como su posible imitabilidad. De este modo, la forma es "el arte en el artista", al que éste con-forma su material, o, en otras palabras, da forma visible a la forma invisible. Esta forma constituye la causa ejemplar o formal de la obra de arte, a la que debe añadirse la causa accidental o actual de la misma, determinada por las causas eficiente y material, que introducen factores que no son esenciales a la idea ni se añaden inevitablemente a ella [14].

Como se ve, la gestación de la obra de arte cobra rango ontológico. No deja de resultar curioso el hecho de que Platón, que tanto exaltó el mundo de las ideas ejemplares, no escribiera un tratado de estética propiamente dicho. Sin embargo, su metafísica entera puede considerarse una estética. Según su manera de ver las cosas, los objetos de la naturaleza no existen más que por reflejo o por participación del universo de las ideas, donde moran los modelos y paradigmas. En la misma línea, Dionisio Areopagita considera que todas las realidades perceptibles son símbolos de lo que hay detrás de ellas en el plano espiritual y divi-

---

12 *I Sent.*, d. 35, a. unic., q. 2, ad 1.

13 *I Sent.*, d. 36. a. 2, q. 2, c.; cf. S. Tomás, *Suma Teológica* I, 15, 2, c.

14 Cf. A. K. Coomaraswamy, *Teoría medieval de la belleza*, Ed. de la Tradición Unánime, Barcelona, 1987, pp.47-48, nota 10.

no, y por consiguiente las obras de arte no son sino el resultado de la contemplación de una forma, de donde su comparación de la inspiración artística con el éxtasis. El mundo oriental, que es la patria del icono, está signado por la mentalidad platónica, que es tan trascendentalista como simbólica. Sólo que en dicho mundo la reminiscencia, la anámnesis, más que una memoria, más que un recuerdo, es una "evocación epifánica" [15]. Florenskij lo expresó con otras palabras: "La pintura de iconos es una metafísica del ser, no una metafísica abstracta sino concreta. Mientras la pintura a óleo es más apta para reproducir la presencia sensible del mundo, y la incisión su esquema racionalístico, la pintura del icono entiende lo que representa como manifestación sensible de la esencia metafísica" [16].

2. La Imitación de la Forma

El artista contempla la forma, se impregna de ella, y la considera como ejemplar de lo que puede hacer. Entra acá el concepto griego de la *mímesis*, la imitación. La poética aristotélica está dominada por esta noción, en la idea de que las artes eran diversas porque distintos eran los medios con los que se podía imitar a los arquetipos, sea la poesía, la música o la pintura. También Plotino atribuye gran importancia a este aspecto en el proceso de la elaboración artística, exponiendo cómo tras el acto de contemplación intelectual –una visión "no con los ojos del cuerpo", sino con los ojos del espíritu, la "mirada interior"–, el artista descubre la posibilidad de traducir, imitando, esa idea inmaterial en una materia. "Tenemos dos bloques de piedra, uno tallado, otro no. El uno ha recibido el sello del artista para convertirse en la estatua, sea de un dios, sea de una gracia, sea de una musa...; es obvio que el mármol en que el arte introdujo una forma de belleza es bello no por ser mármol (pues entonces sería igualmente bello el otro bloque), sino por razón de la forma que en él introdujo el arte" [17]. Esta forma, no poseída antes por la materia, existía en la mente del artista, en su conocimiento espiritual, y era mucho más esplendorosa que en su forma materializada [18].

---

15 Cf. P. Evdokimov, *L'art de l'icône...*, p.143.
16 *Le Porte Regali...*, p.125.
17 *Enéada* I, 6, 1; VI, 7, 22; V, 8, 1.
18 Cf. D. Estrada Herrero, *Estética...*, pp.403-404.

Se efectúa, pues, una suerte de réplica de la forma en la materia mediante la imitación de la primera. Lo que se imita no es por tanto –como se suele enseñar en las escuelas de bellas artes– un objeto exterior, un modelo al vivo, sino la "forma interior", el "modelo interior", que, aunque está en la mente del artista, es al mismo tiempo expresión del modelo eterno. La imitación es el puente entre la idea y el objeto sensible, la encarnación imaginativa de la forma ideal.

Hay un dicho según el cual "el artista imita la naturaleza en su modo de operar". Ello no significa, como bien observa Coomaraswamy, que el artista remeda la naturaleza, en el sentido arriba indicado. Por "naturaleza" se entiende no la "Natura naturata" sino la "Natura Naturans", es decir, Dios, el Creador Universal, que es a quien imita en su manera de obrar. El artista no hace "copia de copias", lo que no sería arte "creativo". Así como Dios, mirando las ideas ejemplares que tiene dentro de sí, las "imita", reflejándolas en la naturaleza, de manera semejante el artista, llevando el modelo "dentro de sí", lo refracta en su obra, constituyendo dicho modelo el punto de referencia según el cual la "imitación artística" debe ser finalmente juzgada. Es en este sentido que el artista imita al Autor de la naturaleza [19].

La semejanza puede ser de dos clases. La primera es absoluta, pero ésta resulta impensable en las obras de arte, puesto que nunca dos cosas pueden ser iguales en todos los respectos y, sin embargo, seguir siendo dos; la perfecta semejanza se reduciría a la identidad. La segunda es imitativa o analógica, por ejemplo la que existe entre un hombre y su estatua tallada en mármol. Es ésta la propia del arte. La obra de arte y su arquetipo son cosas diferentes; pero "la semejanza en cosas diferentes es con respecto a alguna cualidad común a ambas" [20].

Al imitar la forma primordial, el artista de alguna manera "se expresa", no por cierto en el sentido del expresionismo moderno, que es un modo de subjetivismo exhibicionista, sino por el hecho de que da expresión a la idea que ha interiorizado, entrañado, hecho propia, de manera que puede brotar de su interior, con originalidad. El arte es pues, al mismo tiempo, imitativo y expresivo de la forma. De otro modo sería informal y, por consiguiente, no sería arte.

---

19 Cf. A. K. Coomaraswamy, "Imitation, Expression, Participation", en *Journal of Aesthetics and Criticism* III, 1945.

20 Boecio, *De differentiis topicis* III.

Imitando sin copiar, el arte es ineludiblemente simbólico. Los símbolos son proyecciones o sombras de sus formas, como el cuerpo lo es del alma, no en vano llamada forma suya, y como las palabras lo son de las cosas que nombran. En uno de sus poemas escribía Vladímir Soloviev:

> *"Amigo mío, ¿no sabes que todo lo que vemos*
> *no es sino un reflejo,*
> *una sombra de lo que nuestros ojos no pueden ver?*
> *Amigo mío, ¿no oyes que el sonido de acá abajo*
> *no es sino un eco desfigurado de sinfonías triunfantes?"* [21].

En su lucha contra el iconoclasmo, los defensores de las imágenes argumentaron con frecuencia en base al carácter imitativo del arte sacro. San Nicéforo, por ejemplo, decía: "Imagen es la similitud del arquetipo, que expresa en sí, por asimilación, la forma de lo figurado, con la sola diversidad de la sustancia" [22].

3. La Participación en la Forma

El arte es contemplación e imitación de la forma, pero también participación en la misma. En la obra de arte hay algo así como una presencialización de lo representado. Lévy-Bruhl atribuía a la "mentalidad primitiva de los salvajes" lo que él llamaba el concepto de una "participación mística" del símbolo o re-presentación en su referente, tendiendo hacia la identificación de ambos, como hacemos nosotros cuando al ver un retrato decimos "éste es fulano". Comenta Coomaraswamy que dicha "participación" a que alude Lévy-Bruhl, que no necesita ser llamada "mística", no es en modo alguno una idea "salvaje", o peculiar de la "primitiva mentalidad", sino más bien una proposición metafísica y teológica. Platón consideraba que el hombre es tal por participación en el Ser de Dios, a cuya imagen ha sido hecho; Dionisio pensaba que algo es bello porque participa en la belleza. De manera semejante, el producto del artista humano participa en su causa formal, en el modelo

21 Cit. en L. Lialine, "Un ideal de l'icône", en *Irenikon* XI (1934) 291.
22 *Antirrheticus* I, 28: PG 100. 277.

que está en su mente. Si algo es hermoso en su género, no lo es por causa de su color o figura, sino ante todo por su participación (*metéxis*) en el paradigma formal, que mantiene cierta presencia (*parousía*) en lo re-presentado y con el que de algún modo está en comunión (*koinonía*) [23]. Podría decirse que el modelo se contempla *en* el símbolo, y no meramente *por medio* del símbolo.

Afirma Coomaraswamy que el mundo tradicional vivía sobre la base de esta doctrina, considerando todas las formas de artes y oficios como participaciones en los arquetipos, como recordatorios y soportes de la contemplación. Las obras artesanales del hombre antiguo no eran meros "ornamentos", o "adornos decorativos", sino objetos simbólicos. Cualquiera de ellos, un crucifijo, una columna dórica, un bordado campesino, los arneses de un caballo, poseía un significado por encima del valor inmediato que para nosotros tiene un objeto como fuente de placer o necesidad vital. La casa tradicional, por ejemplo, repetía la estructura tripartita del universo: abajo el suelo, un espacio en el medio, y en la parte superior una bóveda con una apertura que correspondía a la puerta solar, por la que uno "trascendía completamente" el tiempo y el espacio. Asimismo en lo que toca a las armas, los hombres primitivos juzgaban que aquéllas eran partícipes del poder cósmico del rayo. No es por azar que la espada de los cruzados tuviera la forma de la cruz, a la vez instrumento de victoria física y símbolo de victoria espiritual. No hay juego alguno tradicional, forma alguna de atletismo, cuento alguno de hadas que no fuera, al mismo tiempo que un entretenimiento, la expresión o copertura de una doctrina metafísica. "Los ejemplos podrían multiplicarse, pero bastará decir que las artes se han relacionado universalmente con un origen divino; que la práctica de un arte era, por lo menos, tanto un rito como una profesión; que el artesano siempre tenía que estar iniciado en los Pequeños Misterios de su oficio particular, y que el propio artefacto poseía siempre un doble valor, el de una herramienta, por una parte, y el de un símbolo, por otra. Estas condiciones sobrevivieron en la Europa medieval y todavía sobreviven precariamente en Oriente en la medida en que tipos normales de humanidad han podido resistir las influencias subversivas de los negocios de la civilización" [24].

---

23 Cf. A. K. Coomaraswamy, "Imitation, Expression, Participation", en *Journal of Aesthetics and Criticism* III, 1945.

24 *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Taurus, Madrid, 1980, p.81; ver también pp.34-35, 46, 81-82, etc.

En una palabra, el mundo tradicional era un mundo embebido en la idea de la participación. La misión principal de los artistas consistía en expresar mediante símbolos las realidades trascendentes. No había "meras imágenes", sino imitaciones participativas de la verdad paradigmática.

El arte icónico sólo es inteligible a la luz de esta visión tradicional. Fueron precisamente los iconoclastas quienes, como agudamente observa Evdokimov, se pusieron al margen de dicha tradición, ya que si bien aceptaban la existencia de los símbolos en general, a causa de su concepción "retratística" del arte negaron al icono su carácter simbólico, y por tanto se rehusaron a aceptar cualquier tipo de participación de la imagen en el Modelo. No llegaron a captar que junto a la representación visible de la realidad visible, propio de la copia o del retrato, existía un arte completamente diferente, en que la imagen, como auténtico símbolo, era capaz de representar "lo visible de lo invisible" [25].

Es costumbre ancestral de los iconógrafos poner en la parte superior de la imagen el nombre de lo que ésta representa, entendiendo que sólo así adquiere cumplidamente su carácter sacro, su dimensión espiritual. Debemos tener presente la importancia del "nombre" en la Sagrada Escritura: no es tan sólo un título, sino signo distintivo de participación en la forma original. Mediante la inscripción, el icono se relaciona expresamente a su arquetipo, cuya representación es.

4. La Encarnación de la Forma

El artista, inspirado de lo alto, plasma finalmente la forma en la materia. "La imagen que se hace –decía San Basilio– toma la semejanza del prototipo y la lleva a la materia... Así el pintor, el escultor en piedra, el que hace una estatua de oro o de bronce, toma una materia, mira al ejemplar (*protótipon*), recibe la figura de la cosa que contempló, y la imprime en la materia" [26].

Se realiza, así, un proceso de descenso de la forma contemplada a la materia elaborada. Atinadamente señala Gilson la semejanza de dicha operación con el inefable misterio del Verbo que se hace carne. Recorde-

---

25 *L'art de l'icône...*, p.77.

26 *Ex libr. V, contra Eunom.*; cit. por S. Teodoro Studita, en *Antirrheticus* II, 10: PG 99, 357.

mos que el término latino *verbum* es la traducción de la palabra griega *logos*, estrechamente asociada con las nociones de idea y de forma [27]. La medida del éxito del artista en este proceso de encarnación de lo contemplado se manifiesta en el grado de perfección de la obra. Dios llamó "buena" su creación precisamente porque se ajustaba al modelo inteligible según el cual operó. Una obra es bella cuando posee la forma conveniente; si no ha recibido una forma, será confusa, informe. No deja de ser sugestivo el parentesco semántico entre el sustantivo *forma* y el adjetivo *formosus*, que significa de apariencia externa agradable, bello, elegante, bien formado [28].

El mismo Gilson ofrece una observación tan curiosa como digna de interés, en base a la opinión de algunos filósofos antiguos según los cuales en la materia había no sólo ausencia de forma, sino una especie de oscuro anhelo por ella. Como se sabe, la forma, que tiene que ver con el acto, cumple una función determinante, mientras que la materia, que tiene que ver con la potencia, está en actitud de determinabilidad. Cuando un artista se apresta a encarnar una forma en su obra, lo primero que hace es elegir la materia particular sobre la que va a trabajar, en orden al efecto que quiere lograr. La materia está allí en vista y en espera anhelosa de su forma, constituyendo una causa en la confección de la obra de arte [29].

Aristóteles afirmó algo semejante, si bien en forma más cruda: "Lo que desea la forma es la materia, como la hembra desea al macho y lo feo a lo bello" [30]. No es difícil entender mal esta doctrina, comenta Gilson, e incluso descalificarla como si fuera ridícula. Pareciera que se esconde un antropomorfismo decididamente ingenuo en una posición que atribuye a la materia deseo y aspiración, como si la materia estuviese dotada de un alma capaz de tales anhelos. Pero la doctrina de Aristóteles no es tan simple. Describe una experiencia compleja, en que la vocación formal de una materia determinada es percibida por una mente humana tal como la de un artista. ¿Es realmente absurdo concebir el universo de las cosas materiales como animado desde su interior por una especie de deseo de perfección? [31]. Quizás se pueda relacionar la idea de Aristó-

---

27 Cf. E. Gilson, *Pintura y realidad*, Aguilar, Madrid, 1961, p.134.
28 Cf. ibid., p. 106.
29 Cf. ibid., pp. 49-52.
30 *Física* I, 9, 192a, 20-25.
31 Cf. *Pintura y realidad...*, pp. 92-93.

teles, glosada por Gilson, con el misterio de la asunción y consiguiente divinización de la materia por parte del Verbo en el seno de María. Era la naturaleza humana que anhelaba suplicante su salvación.

II. EL ICONO COMO EVOCACIÓN DE LA TRASCENDENCIA

Por su inescindible relación con los arquetipos, el icono supera toda forma de "naturalismo". Decía San Juan Crisóstomo: "Miro a Cristo crucificado y veo al Rey". El icono es esencialmente "evocador", intenta impulsar al espectador más allá de lo que ve, de lo que capta a primera vista.

1. Retrato e Icono

Los Padres del Séptimo Concilio distinguían cuidadosamente retrato de icono: aquél representa a un ser humano ordinario, éste a un hombre unido con Dios. También en esto prolongan el espíritu de la antigüedad. Coomaraswamy se aplica en describirnos lo que era la efigie en el mundo tradicional. En dicho ambiente, la imagen de un individuo, cualquiera fuese el fin para que se la hiciese, no solía ser un retrato en el sentido que nosotros le damos, sino, más bien, la representación de un tipo de hombre. La persona era representada de acuerdo a su función, antes que según su apariencia; la efigie era del rey, del soldado, del comerciante o del herrero, y no de Fulano de Tal. Las razones fundamentales de ese hecho nada tienen que ver con ninguna especie de incapacidad técnica o falta de poder de observación por parte del artista, y resultan difíciles de explicar para nosotros, que tenemos preocupaciones tan distintas y una fe tan ingenua en los valores imperecederos de la "personalidad" [32].

Dice Bréhier que aun en el siglo XII, las estatuas funerarias representaban al difunto no como se había mostrado realmente en el momen-

---

32 Cf. *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, pp.47-48.

to de morir (ni tampoco, podríamos añadir, como aparecía realmente en vida), sino como esperaba y confiaba ser el día del Juicio Final, es decir, con el rostro feliz, joven, sin huella alguna de individualidad [33]. La figura misma del Cristo crucificado, con sus ojos abiertos y sin muestras de dolor, fue al comienzo un símbolo eminente del triunfo sobre la muerte; era la imagen de un Rey coronado, que conservaba sobre el instrumento de su suplicio toda la sacralidad de un sacerdote y la majestad de un Dios [34].

Coomaraswamy trae a colación una anécdota que se contiene en un libro apócrifo, "Los Hechos de Juan", y que confirma lo anterior. Allí se refiere que Licomedes, quien acababa de resucitar de la muerte gracias a la intervención de Juan, se dirigió a un amigo suyo, hábil pintor, para que le hiciese un retrato de su benefactor. Éste accedió, y sin que Juan lo supiese, dibujó la imagen, la coloreó, y finalmente se la llevó a Licomedes quien la puso en su alcoba, rodeada de guirnaldas. Un día, Juan, que nunca se había mirado en el espejo, entró en la casa de Licomedes, y al ver el retrato creyó que se trataba de un ídolo, recriminándolo por ello. Licomedes le aclaró que ese retrato era el suyo, y ante la incredulidad de Juan, le pasó un espejo para que lo comprobara. En efecto, estaba idéntico. "El retrato es igual que yo –le dijo–, pero no como yo, hijo mío, sino como mi imagen carnal; pues, si este pintor, que ha imitado mi rostro, deseara dibujar mi verdadero yo en un retrato, no sabría cómo hacerlo...". Luego le recomendó a Licomedes que aprendiese él mismo a pintar: "Y los colores con que te mando pintar son éstos: fe en Dios, conocimiento, temor de Dios, amistad. .; en una palabra, cuando todos estos colores y sus mezclas se hayan juntado en tu alma, ésta los ofrecerá a nuestro Señor Jesucristo inmutables, enteros, y en una figura estable. Pero ésta que tú has hecho ahora es infantil e imperfecta: has dibujado una imagen muerta de un muerto". Coomaraswamy cree encontrar el mismo punto de vista en Eckhart, según el cual "cualquier rostro, ante un espejo, se ve, de grado o por fuerza, reflejado en él. Pero su naturaleza no aparece en la imagen del

33 Cf. *L'Art Chrétien*, Paris, 1928, p.81.

34 P. Florenskij ha dejado un notable estudio sobre el proceso histórico de la máscara mortuoria, antecesor cultural del icono. La primera máscara fue la egipcia: el muerto está como adormecido; ha recibido en sí al dios, y más que su individualidad manifiesta su persona esencial, la idea de sí mismo. En el ambiente helenístico, a pesar de algunos atisbos de "humanismo", la máscara sigue presentando la esencia espiritual del difunto, su forma ideal, llena de majestad, libre ya de los males terrenos e iluminada por la luz celestial: cf. *Le Porte Regali...*, pp.185-192.

espejo: sólo la boca, la nariz y los ojos, sólo los rasgos, que se ven en el espejo" [35].

Afirma Ouspensky que si al representar el aspecto humano del Verbo encarnado, el icono se limitase a mostrarnos tan sólo su figura histórica, a la manera de una fotografía, ello querría decir que la Iglesia ve a Cristo con los mismos ojos con que en su momento lo miró la multitud incrédula que lo rodeaba. Según enseña San Simeón, el Nuevo Teólogo, las palabras del Señor: "El que me ha visto a mí, ha visto al Padre" (Jn 14, 9) no se dirigen sino a los que, mirando al hombre Jesús, contemplaban al mismo tiempo su Divinidad. Porque si dicha visión se refiriera al aspecto de su cuerpo, entonces los que lo crucificaron y escupieron sobre él también habrían visto al Padre, y así no existiría diferencia o preferencia alguna entre incrédulos y creyentes [36]. La contemplación de la Iglesia se distingue de la visión profana justamente por el hecho de que en lo visible contempla lo invisible. El icono es una revelación de la eternidad en el tiempo. Por eso en el arte sacro no cabe el retrato naturalista, que en modo alguno puede reemplazar la imagen litúrgica [37].

El icono descosifica, desmaterializa el cuerpo del hombre, no teniendo en cuenta sus proporciones anatómicas. Mientras que en la realidad el cuerpo humano tiene una altura de siete cabezas, el icono lo alarga hasta nueve, no para hacerlo más grácil, sino menos "fotográfico". Es el mismo procedimiento que empleará frecuentemente el Greco. El rostro es también retocado tomando ciertas formas geométricas que lo asemejan a un templo: el tabique nasal sostiene las cejas como la columna los arcos, el cráneo se redondea en una vasta cúpula; las orejas son pequeñas y la boca minúscula, mientras que los ojos, al contrario, son grandes, abiertos y dilatados, como significando que el santo ya glorificado no habla ni oye nada sino que está sumido en la contempla-

---

35 Cit. en *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, pp.124-125. En la misma línea, Maritain ha afirmado que el artista, si quiere ser tal, no puede limitarse a los colores y las formas sino que ha de ir más allá. La perfección de su obra no depende de la exactitud con que copia lo representado, de su imitación casi fotográfica de la realidad, lo que constituiría, en última instancia, un acto servil, puesto que se limitaría a reproducir servilmente lo material, sino de su logro en el intento de transparentar la claridad de una forma. En cierta ocasión le preguntaron a Cézanne qué pensaba de los personajes de un cuadro, y él respondió que eran "horriblemente parecidos": cf. *Arte y escolástica*, La Espiga de Oro, Buenos Aires, 1945, pp.75-79.

36 Cf. *Tratados éticos* 3: SC 122, pp.390 ss.

37 Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, p.152.

ción. Podría decirse que los cuerpos conservan lo que es estrictamente necesario para señalar su punto de partida en este mundo y enseguida lanzarse hacia lo alto. El *homo terrenus* se convierte en *homo caelestis* (cf. 1 Cor 15, 47-49). Todo lo que recuerda la carne del hombre en cuanto corruptible y carnal es contrario a la naturaleza misma del icono, porque "la carne y la sangre no pueden heredar el reino de Dios, ni la corrupción heredará la incorruptibilidad" (1 Cor 15, 50).

Advierte Ouspensky que cuando en los manuscritos rusos antiguos se encuentra la expresión "como si estuviesen vivos" para caracterizar elogiosamente las figuras que se representaban en un icono, de ningún modo debe ser comprendida en el sentido que le podrían dar los autores de las escuelas "naturalistas" para realzar el parecido físico de la imagen con la realidad exterior del representado. En ambos casos, las palabras son las mismas, pero los estilos del arte al que se refieren son totalmente distintos. Para unos y otros, la imagen representa una vida, pero esta vida no es la misma. Lo que para el arte de los siglos XI-XVI era vivo, se volvió muerto para los iconógrafos posteriores y para los autores de espíritu renacentista. Éstos lo entienden en un sentido subjetivo, psicológico y retratista, mientras que en la conciencia tradicional significaba la transfiguración de la imagen que, participando ontológicamente en el arquetipo, de alguna manera reflejaba la vida sobrenatural de la gracia [38]. En el siglo XVII, Awwakum lanzó una ofensiva contra los iconos pintados "con intentos corpóreos", como si estuviesen vivos, pero en el nuevo sentido [39].

Tal es la razón por la cual no era lícito pintar los iconos tomando como modelos personas reales. El icono no es un retrato que se esfuerza por prolongar indefinidamente esta vida terrestre, sino una representación de la futura humanidad deificada. Y puesto que nosotros todavía nos movemos en medio de una humanidad pecadora, sólo podemos

---

38 Cf. ibid., pp. 319-320, nota 52. Compárese a este respecto la vitalidad espiritual de un icono con el biologismo de un Rubens, o, como sugiere Maritain, la melodía gregoriana o la música de Bach con la música de Wagner: cf. *Arte y escolástica...*, p.79. Con mayor razón, una fotografía no puede hacer las veces de un icono, porque es incapaz de representar al santo glorificado: cf. V. Gheorghiu, *De la vingt-cinquième heure à l'heure éternelle*, Paris, 1964, p.10.

39 Conceptos similares se pueden encontrar en *El ángel sellado* de N. Lesskov, donde se repudian los iconos en los que "todo es tierra sobre la tierra y respira pasión terrena", como se expresa el narrador, agregando que "la distracción de los ojos destruye la pureza de la mente". R. Guardini asegura que nada puede ayudar más que el relato de Lesskov para la comprensión de lo que es verdaderamente un auténtico icono.

entrever semejante estado glorioso a través del icono, su representación simbólica [40].

2. El Icono y las Leyes del Espacio

Por análogos motivos, el pintor de iconos no se aplica a copiar la naturaleza, no se preocupa del movimiento ni de la perspectiva, no tiene en cuenta los volúmenes y los planos, sus figuras carecen de espesor, sus paisajes son esquemáticos, con árboles estilizados y rocas talladas en forma de escalera. En una palabra, es mucho menos pintor que calígrafo [41]. Explayémonos sobre esta curiosa manera de pintar y el significado que entraña.

a. Ausencia de volumen

Si el Oriente cristiano ha adoptado el icono y rechazado la estatua, es porque el riesgo de "materialización" es menos grande en un universo de dos dimensiones que en uno de tres. El icono excluye el volumen y sugiere una presencia que está en la otra dimensión, la de la trascendencia, del misterio, presencia que no está localizada, ni enmarcada, sino que se irradia hacia afuera [42].

Sostiene Estrada Herrero que aun cuando el cristianismo no hizo formalmente suya la filosofía de Plotino, en la práctica las normas artísticas de belleza del arte oriental, e incluso medieval, se fundamentaron en la estética plotiniana. La búsqueda de formas esquemáticas, capaces de aprehender la esencialidad de las figuras representadas, permitía ir a lo esencial del misterio. Por otra parte, la ubicación de las figuras en un mismo plano les daba una apariencia de ingravidez y desmaterialización que las situaba en una "zona intermedia" entre el mundo real y el mundo espiritual. Tal era, según la estética de Plotino, el lugar que debía ocupar el arte en el orden del cosmos [43].

40 Cf. E. Trubeckoj, *Studio sulle icone...*, p.20.

41 Ello se refleja en la lengua rusa donde la misma palabra *-pisat-* significa a la vez escribir y pintar. Para un iconógrafo ruso, pintar es escribir con colores.

42 Cf. P. Evdokimov, *El conocimiento de Dios en la tradición oriental...*, p.550.

43 Cf. *Estética...*, p.561.

b. Ausencia de perspectiva

El icono parece desconocer las leyes de la perspectiva. Ello no es debido a la impericia del artista sino a una visión diferente de las cosas, expresada en un nuevo recurso que se ha dado en llamar "perspectiva invertida". Las líneas prospectivas ya no se encuentran en un punto de fuga ubicado detrás de la pintura, sino que se hallan en un punto puesto delante. El espacio no se estrecha, sus líneas no convergen en un foco lejano, sino en el espectador. Es lo contrario de la pintura occidental, sobre todo del Renacimiento, donde con especial destreza se buscó dar profundidad a la escena pintada.

Reiterémoslo: no se trata de que los iconógrafos fueran observadores defectuosos de la realidad, o que ignorasen las reglas elementales de la óptica. En este procedimiento se esconde una intencionalidad, a saber, no sólo el deseo de involucrar en la escena al fiel que la contempla, hacia quien el icono emite sus líneas de fuerza, sino también, y sobre todo, de centrar la atención en las figuras sagradas. Los objetos incluidos en el icono aparecen representados tales como los hubieran visto los seres alojados en el espacio que delimita el marco del icono, tales como esos seres los hubieran captado desde su propio punto de vista, no desde el punto de vista del espectador que se encuentra fuera del icono, si bien es invitado a integrarse en el hecho salvífico. Es el misterio el que concentra principalmente la atención, a diferencia de lo que sucede con la pintura renacentista, donde el espectador se convierte en el centro de interés. Se manifiesta, así, el paso del teocentrismo tradicional al antropocentrismo moderno.

c. Ausencia de movimiento

Adviértese asimismo en el icono una evidente falta de movimiento, o al menos una notable sobriedad a ese respecto. Los personajes, cuyos gestos están, por así decirlo, estilizados, aparecen generalmente de frente [44]. Señala Ouspensky que lo que se busca es reflejar el orden interior del hombre transfigurado: los santos no gesticulan; cada uno de

44 Este principio de frontalidad, cuyo origen quizás haya que buscarlo en los motivos simétricos del arte sasánida, se explica también por el ceremonial de la corte bizantina según el cual nunca el Basileus podía ser visto de perfil sino tan sólo de frente, en posición inmóvil y hierática.

sus movimientos, apenas esbozados, y la actitud misma de su cuerpo revisten un carácter sacramental, hierático. Asimismo la pose frontal o casi frontal (en tres cuartos) de las figuras en relación con el espectador es igualmente significativa. El santo está presente allí, entre nosotros, y no en alguna parte del espacio; al dirigirle nuestra oración hemos de verlo cara a cara. Por eso nunca se lo representa de perfil, salvo una que otra vez –por ejemplo en las composiciones complicadas donde el santo se vuelve hacia el centro–, ya que el perfil interrumpe, de alguna manera, el contacto directo, es como un comienzo de ausencia [45].

La falta de movimiento nada tiene que ver con la carencia de vitalidad. El santo está inmóvil porque ha sido introducido en la paz inamovible de la vida divina, dejando la fuerte impresión de que todo se concentra y vive en su interior. Por el contrario, el que aún "no ha encontrado la paz en Dios", o simplemente no ha alcanzado la meta final, aparece representado en pleno movimiento. Por ejemplo, en muchos iconos de la Transfiguración, los que están inmóviles son el Señor, Moisés y Elías, mientras que los apóstoles se precipitan atemorizados, y toman extrañas posiciones, a veces cabeza abajo (**ver lámina 9**). A este respecto escribe Trubeckoj: "En los iconos la inmovilidad caracteriza únicamente a las representaciones donde no sólo la carne sino la misma naturaleza humana está reducida al silencio, donde ella vive en adelante no de vida propia sino de la vida *sobrehumana*. Se entiende que este estado de ánimo expresa no la cesación de la vida, sino por el contrario su máxima tensión e intensidad. Sólo a una conciencia arreligiosa y superficial el antiguo icono puede parecerle privado de vida" [46]. Por lo demás, siempre le resta al pintor la posibilidad de concentrarse en la mirada del santo, el lugar privilegiado de manifestación de la vida espiritual en el rostro del hombre. De ahí la expresividad que muestran en los iconos los ojos de los santos.

d. Ausencia de sombra

Así como en la Jerusalén celestial no hay necesidad de sol ni de luna que la alumbren, porque la gloria de Dios lo ilumina todo (cf. Ap

45 Cf. *La théologie de l'icône...*, pp.168-169.

46 *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa*, La Casa di Matriona Ed., Milano, 1977, pp. 16-17. Como puede observarse, esta inmovilidad nada tiene que ver con ningún tipo de monofisismo, o absorción de lo humano en lo divino.

21, 2), de manera análoga en los iconos la luz divina lo esclarece todo. Por eso los personajes y objetos que integran el icono no son iluminados de tal o cual lado por un rayo de luz. Tampoco proyectan sombras, ya que no hay sombras en el Reino de Dios [47].

En el lenguaje técnico de los iconógrafos se llama "luz" al fondo de oro del icono. Más adelante nos referiremos al sentido simbólico del oro y de los colores. Adelantemos tan sólo acá que el oro, que no es un color, en el sentido propio del término, irradia de sí mismo su propia luz. Al adherirse a una superficie absolutamente plana, hace imposible cualquier tipo de alternancia entre sombra y luz [48].

e. Ausencia de arquitectura "realista"

Señala Ouspensky que la arquitectura representada en los iconos, lo mismo que el paisaje circundante, precisa tan sólo el lugar donde el hecho se desarrolla: una iglesia, una casa, una ciudad. Pero nunca el edificio (como tampoco la gruta de Navidad) delimita la escena: le sirve solamente de fondo, de suerte que ésta acaece no *en* el edificio, sino *delante* de él. También este procedimiento artístico tiene su significación: los hechos que re-presentan los iconos, si bien sucedidos en un lugar concreto, de alguna manera lo exceden, así como también, aun cuando acaecieron en un tiempo determinado, trascienden dicho tiempo y se proyectan en el futuro. Fue solamente a partir del siglo XVII que los iconógrafos, bajo la influencia del arte occidental, comenzaron a reproducir las escenas en el interior de un edificio.

Si comparamos la manera de representar el cuerpo humano y el modo de representar la arquitectura, advertiremos una notable diferencia: el cuerpo humano, aunque figurado de un modo que no es naturalista, resulta, sin embargo, con raras excepciones, un cuerpo normal; lo mismo pasa con los vestidos y la manera de tratar sus pliegues. En cambio, la representación de la arquitectura suele desafiar toda lógica, tanto en su forma como en los detalles: las proporciones son absolutamente dejadas de lado; las puertas y las ventanas no están en su sitio

---

47 Aun la desnudez de los cuerpos de los santos es mostrada como un manto de gloria. Y cuando éstos están vestidos, la sobriedad de los pliegues hace que la atención no se dirija a la anatomía, sino que la trascienda, sospechando la presencia de un cuerpo deificado, celestial.

48 Cf. Konrad Onasch, *Icônes*, Genève, 1961.

natural, y por otra parte son perfectamente inutilizables por sus dimensiones en relación con los personajes, etc. Una vez más es menester que descubramos en ello cierta intencionalidad. Y es el deseo de mostrar que el misterio que se representa trasciende la lógica racionalista de los hombres, las leyes de la vida terrestre. La arquitectura es el elemento del icono que mejor señala esta "suprarracionalidad". Está dispuesta con una cierta "locura en Cristo" pictórica [49], con una fantasía que desconcierta sistemáticamente la razón y destaca el carácter metalógico de la fe [50].

III. ¿VENERACIÓN DE LA IMAGEN O DEL ARQUETIPO?

La imagen está íntimamente ligada al arquetipo, el icono a lo que representa. Tal es la razón del culto que la imagen recibe de parte de los fieles. Pero este aserto exige precisiones. Porque cuando se trata de la relación entre el icono y el original es preciso hacer dos observaciones. Por una parte, la imagen es semejante al original, hasta el punto de identificarse en cierta manera con él, y por otra se distingue claramente del mismo. Estas dos características, semejanza y diferencia, fueron puestas de relieve por los defensores de las imágenes.

A causa de la *semejanza*, el nombre mismo del arquetipo pasa a la imagen. Hay entre ellos una suerte de identidad moral, fundada sobre la comunidad de formas, ya que la forma, la causa formal, es la que da a las cosas su ser y, por consiguiente, su unidad, al tiempo que constituye

---

49 Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, pp.170-172. En Rusia se conoce un tipo de santos que han recibido el nombre de "locos en Cristo". Son personas que se presentaban –y aún hoy se presentan–como idiotas, exponiéndose obviamente a las burlas, para destacar la radicalidad de las exigencias divinas y la "insania" de la "sabiduría" humana; cf. mi libro *De la Rus' de Vladímir al "hombre nuevo" soviético...*, p.110. Ouspensky, en las páginas arriba indicadas, cita una obra del Archimandrita Spiridon, donde se transcribe lo que afirmaba uno de esos extraños personajes: "Dicen que soy loco, pero sin locura no se entra en el Reino de Dios... Para vivir según el Evangelio, hay que ser loco. Mientras los hombres sean razonables y sesudos, el Reino de Dios no vendrá a la tierra": *Mes missions en Sibérie*, Cerf, Paris, 1950, pp.39-40.

50 "El icono –escribe P. Evdokimov– trata el espacio y el tiempo con una total libertad, dispone a su grado de todos los elementos de este mundo y deja muy atrás todas las audacias de la pintura moderna. Puede invertir la perspectiva y hacer culminar en un solo punto todos los tiempos y todos los lugares": *L'art de l'icône...*, p.189.

la razón de su cognoscibilidad y de su nombre. En esta primera característica se funda la veneración y el culto de las imágenes.

La segunda característica, la *diferencia*, resulta igualmente evidente ya que una cosa es la sustancia de la imagen y otra la del arquetipo. Por tanto la veneración debida a la imagen no podrá ser exactamente la misma que la que se dirige al arquetipo.

Así, pues, la semejanza que la imagen tiene con el arquetipo fundamenta la legitimidad de su culto, y la diferencia que de él lo separa precisa la naturaleza y el alcance de dicho culto [51]. Expongamos suscintamente las enseñanzas patrísticas sobre estos dos aspectos.

1. La Semejanza: Fundamento del Culto

La conexión que media entre el icono y lo que en él se representa justifica la mirada que dirigimos hacia la imagen sacra, diversa de la que dirigimos a un cuadro cualquiera, una mirada venerante.

En sus apologías en pro de los iconos, los Padres se aplicaron por destacar la proximidad que establece la similitud. "El prototipo, es prototipo de la imagen; y la imagen, imagen del prototipo–escribe San Nicéforo–; si se destruye esta relación, nadie llamará imagen, a la imagen de algo" [52]. Y el Damasceno trae a colación un texto de San Atanasio en que el Santo Doctor, luego de aludir a tres afirmaciones de Cristo, a saber, "Yo y el Padre somos uno" (Jn 10, 30), "Para que sepáis que yo estoy en el Padre y el Padre está en mí" (Jn 14, 11) y "El que me ve, ve al Padre" (Jn 14, 9), comenta: "El sentido de estos tres lugares es uno e idéntico. Porque quien sabe que el Hijo y el Padre son uno, sabe que el Hijo está en el Padre y el Padre en el Hijo. Porque la divinidad del Padre es del Hijo, y está en el Hijo. Y quien percibe distintamente esto, debe saber que el que vio al Hijo, vio también al Padre. Lo cual se puede entender mejor con el ejemplo del icono del rey. En la imagen del rey está la forma (*éidos*) y el aspecto (*morfé*) del rey, y en éste está la misma forma que en la imagen, porque en la imagen está la semejanza exacta del rey, y quien ve al rey conoce que es él el que está en la ima-

---

51 Cf. *DTC*, art. Images, t. VII, 1ª parte, col. 791-792.
52 *Antirrheticus* I, 29: PG 100, 277.

gen; y puesto que la semejanza no varía, la imagen podría decir a aquel que quisiera ver al rey después de haber visto la imagen: Yo y el rey somos uno; yo estoy en él y él está en mí. Quien, pues, venera la imagen, en ella venera al rey; porque ella es su aspecto y su forma (*morfé kai éidos*)" [53].

La comparación del rey y su imagen aparece también en un texto clásico de San Basilio, repetido hasta el cansancio por los iconódulos: "A la imagen del rey llaman rey, y no dicen que hay dos reyes. Porque no se divide el imperio, ni se divide la gloria. Porque así como aquel imperio o poder que nos domina es uno, así también la gloria, por la que lo celebramos, es una, no muchas. El honor, pues, que se tributa a la imagen, se dirige a aquel a quien representa" [54]. Este texto, recogido con predilección por el Concilio de Nicea, es aplicado por el Damasceno al tema de la imagen: "Si la imagen del rey es el rey, también la imagen de Cristo será Cristo, y la imagen del santo será el santo. Ni el poder es dividido, ni la gloria compartida, sino que la gloria que se rinde a la imagen redunda en gloria de aquel a quien representa la imagen" [55].

Lo que funda la semejanza entre el icono y su arquetipo es, según lo dijimos más arriba, la comunidad de personas. San Anastasio el Sinaíta compara la visión del icono con la visión final de Dios, la visión "cara a cara" (cf. Mt 18, 10; 1 Cor 13, 12), precisando que se entiende "de persona a persona" y no "de naturaleza a naturaleza". No es la naturaleza la que ve a la naturaleza, es la persona la que ve a la Persona. Según se nota, y atinadamente lo señala Ouspensky, la persona tiene una importancia clave para la teología del icono, como la tiene para la imagen misma. Es precisamente sobre la Persona concreta del Verbo encarnado que se funda el icono de Cristo y la doctrina de su veneración. La noción de la persona, de ***aquel que*** es representado, permitió a la teología resolver el dilema esencial de la querella iconoclasta. Sólo una imagen personal es capaz de conducir a su arquetipo, sea ese arquetipo la Persona de Dios hecho hombre, o la persona de un ser humano deificado por la gracia [56].

---

53 *Adv. Arianos* II; cit. por S. Juan Damasceno, *De imaginibus oratio* III: PG 94, 1404-1405. El texto de Atanasio fue recordado por el Concilio de Nicea: cf. Mansi, t. XII, col. 69.

54 *De Spiritu Sancto ad Anfiloquium*, cit. por S. Juan Damasceno, *De imaginibus oratio* III, 42: PG 94, 1361.

55 *De imaginibus oratio* I: PG 94, 1264.

56 Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, pp.430-431. 433-444; cf. también V. Lossky, *Vision de Dieu...*, p.140.

a. Eikón y éidolon

Si se comparan las palabras ***eikón*** y ***éidolon***, la diferencia no es grande desde el punto de vista etimológico, porque ***eikón*** quiere decir parecido, semejanza, y ***éidolon***, representación figurada, simulacro. Pero hay que juzgar del sentido de los vocablos por el empleo que de ellos se hace. Así como el uso ha determinado la significación de las palabras tirano y mártir, ha precisado también la de ídolo. Ya los autores profanos le daban un sentido peyorativo, como significando sombra de los muertos, sueño vano, apariencia fugitiva, ensueño. "Ésta [la imagen] es realmente una similitud de la verdad–enseña San Teodoro–, aquél [el ídolo] es la similitud de la materia y del error. Así los peritos en esta materia [de lengua] han creído deber distinguir esos nombres, llamando ídolo a una imitación de la mentira, e icono a la representación de lo verdadero" [57].

El argumento de los Padres resulta de interés: es precisamente la similitud del icono con su arquetipo lo que distingue al icono del ídolo. El icono es la expresión, la semejanza de algo que realmente existe; el ídolo, por el contrario, es la semejanza de lo inexistente, una ficción [58], "nada es el ídolo en el mundo", afirma San Pablo (1 Cor 8 14). Por eso los Padres no encontraron mejor argumento que éste para refutar la acusación de que el culto a las imágenes era idolátrico: si el ídolo es la imagen de lo inexistente, y el icono de lo real, la presunta "idolatría de un icono" es una contradicción en los propios términos, ya que el icono se asemeja a algo que existe de verdad. Habría realmente idolatría si se adorase la madera del icono. La habría, asimismo, si se adorase la imagen de un dios falso: en ella se adoraría al demonio, ya que la Escritura llama ídolos a las semejanzas de los demonios (cf. Ps 95, 5). En este último caso habría semejanza, pero con los demonios [59]. Un autor anónimo de la antigüedad lo señala con precisión: "Los prototipos de los malditos ídolos son falsos, siendo llamados dioses y no siendo sino demonios; pero los arquetipos de las imágenes son verdaderos" [60].

---

57 Monje Miguel, *Vida de S. Teodoro Studita* LXX: PG 99, 180.

58 Cf. por ej. Teodoreto, *Quaest. in Ex.* 20, 38: PG 80, 264.

59 Cf. Germán II, Patr. Const., *De imaginibus*: PG 140, 668-669.

60 Cit. por Eutimio Zigabene, *Panoplia*, tit. XXII: PG 130, 1173.

b. El auténtico culto a la imagen

La legitimidad del culto del icono se basa en la identidad que existe entre la persona representada y la persona que se venera. Frente a la imagen de Cristo, por ejemplo, "siendo única la persona, a saber, la de Cristo, única es la veneración, según la identidad de la única persona, por diversas que sean las naturalezas de Cristo y de la imagen", enseña San Teodoro Studita [61].

Es, pues, la semejanza lo que legitima la auténtica veneración [62]. El patriarca Germán II propone una sugestiva comparación: Imaginemos a Cristo delante de un espejo, reflejándose en él; si alguien, con el deseo de tocarlo, se acerca al espejo y lo besa, ¿honra acaso al espejo o lo que en él se refleja, es decir, la forma de Cristo? [63]. También el Studita recurre a la misma analogía: En un espejo, dice, se proyecta el rostro del que lo mira; si alguien, por afecto, abraza la imagen, de ningún modo abraza la materia del espejo; si se cambia el espejo de lugar, desaparece la imagen, como que ya nada tiene en común con la materia del espejo. Así acontece en la materia del icono: si algún día dejara de aparecer la semejanza que en ella se ve, a la que pertenece la veneración, la materia no merecería honor alguno, ya que habría perdido toda comunicación con aquella semejanza [64].

Hay una expresión que se repite sin cesar en los escritos de los Padres: "El honor de la imagen pasa al prototipo" [65]. No hay dos homenajes, explica San Teodoro, uno a la imagen y otro al prototipo, sino sólo uno: "Lo que se honra no es la materia, sino el prototipo que se venera con la figura, y no con la sustancia de la imagen... Cuando se venera la imagen no se introduce otra veneración distinta de la que se dirige al prototipo" [66]. "Contemplamos a la vez lo inefable y lo representado", enseña el Concilio de Nicea, no una cosa o la otra, sino la una en la otra, ya que "el honor tributado al icono va a su prototipo".

---

61 *Ep. ad Platonem, De cultu sacrarum imaginum*: PG 99, 501-504.

62 Para el tema de la legitimidad del culto de las imágenes, cf. el excelente art. de V. Grumel, en *DTC*, Image (culte des), t. VII, 1ª parte, col. 807 ss.

63 Cf. *De imaginibus*: PG 140, 665.

64 Cf. *Ep. ad Platonem, De cultu sacrarum imaginum*: PG 99, 504.

65 Cf. por ej. S. Teodoro Studita, *Antirrheticus* II, 26: PG 99, 369; Germán II, Patr. Const., *De imaginibus*: PG 140, 664, etc.

66 *Antirrheticus* III: PG 94, 421.

Pastoralmente, los Padres insistían en que la oración frente a la imagen fuera siempre anagógica, para que no se rompiese la vinculación entre lo visible y lo trascendente. "Nosotros veneramos las imágenes–dice el Damasceno– no dirigiendo nuestra veneración a la materia, sino a lo que ella representa" [67]. La materia, de sí, no es susceptible de veneración, afirma San Teodoro Studita [68]. Es el elemento formal de la imagen el motivo del culto que se le rinde, y ello resulta razonable, porque la imagen es esencialmente relativa a su modelo; no tiene persona propia, pero muestra la persona del original. De ahí la insistencia de los Padres: No hay dos veneraciones distintas, de modo que cuando se venera la imagen no se introduce otra veneración diversa de la que se dirige al prototipo. "Dime–pregunta Germán II–, ¿acaso el libro no se hace de fibras, de telas, de hilos? ¿Acaso no con tinta y otros colores? ¿Acaso cuando tú besas y veneras el libro de los Evangelios, veneras y besas la tinta y la tela, o las palabras de Dios escritas en aquel libro?" [69]. Lo mismo pasa con el icono. "Por eso no es raro que, cuando se borra la figura, quememos la madera como inútil", confirma San Atanasio [70].

En razón de la unidad de la imagen con su arquetipo, concluyen los Padres que despreciar la imagen de Cristo es lo mismo que despreciar al mismo Cristo. Decir que no hay que honrar la imagen de Cristo es decir que no hay que honrar a Cristo [71]. De ahí lo que se lee en el Concilio de Nicea: puesto que el honor que se rinde a la imagen pasa al prototipo, y el que ve la imagen del rey ve en ella al rey, y en ella lo venera, así también quien injuria la imagen del rey, injuria verdaderamente al rey [72]. Recordemos cómo los Padres denostaban a los iconoclastas porque con su modo de obrar prolongaban la acción de los judíos, y no pudiendo herir directamente a Cristo, lo herían en su imagen. "Obran así–explica San Nicéforo–por odio al arquetipo; de modo que, quitada la imagen, perezca al mismo tiempo la memoria del arquetipo. Porque realmente Cristo es oneroso para ellos, aun mirado en imagen" [73].

---

67 *De imaginibus oratio* III: PG 94, 1357.
68 Cf. *Antirrheticus* II, 3, 2: PG 99, 421.
69 *De imaginibus*: PG 140, 665.
70 Cit. por S. Juan Damasceno, *De imaginibus oratio* III: PG 94, 1368.
71 Cf. *Antirrheticus* III: PG 94, 429.
72 Cf. Mansi, t. XIII, col. 273.
73 *Antirrheticus* II, 19: PG 100, 372.

Digna de encomio es, pues, la veneración de los iconos. Y dado que en la imagen vemos y contemplamos el original, se actúa en nosotros todo lo que experimentamos por el original, sentimientos de amor, de agradecimiento, de veneración, y como somos hombres, a la vez racionales y sensibles, dotados de inteligencia y de materia, con toda naturalidad los manifestamos exteriormente, nos inclinamos ante la imagen, por causa del prototipo, la veneramos, la besamos. Y puesto que la imagen no tiene persona propia susceptible de veneración, sino que nos presenta la persona del arquetipo, el honor que le tributamos es un honor que se dirige al original. Tal es la doctrina de los Padres y de los Concilios antiguos.

2. LA DESEMEJANZA: FUNDAMENTO DEL TIPO DE CULTO

Si la semejanza entre el icono y la persona en él representada funda la legitimidad del culto a la imagen, la desemejanza entre la naturaleza del icono y la naturaleza de lo representado establece los límites de dicha veneración, o mejor, el modo específico del culto que corresponde a la imagen litúrgica.

San Juan Damasceno, quien cantó las semejanzas entre el icono y la persona en él figurada, señala también las distancias. "Sin embargo la imagen no es semejante en todo a su prototipo, es decir, a la cosa de que es imagen, y absolutamente se advierte entre ellos una diferencia; en caso contrario, la imagen no sería una cosa y el prototipo otra. La imagen de un hombre, por ejemplo, si bien expresa la figura del cuerpo, no contiene por ello las facultades del alma; porque ni vive, ni piensa, ni habla, ni siente, ni mueve algún miembro; e incluso el hijo, que es imagen natural del padre, tiene algo que lo distingue de él, porque es hijo y no padre" [74].

El Studita, por su parte, escribía así a Juan el Gramático: "No es lícito decir que hay que dar a la veneranda imagen de Cristo un culto de latría... ¿Qué otra cosa buscan los iconómacos sino mostrar que nosotros tenemos una doble latría, y que además del Creador adoramos a la creatura, igualando a los arrianos en impiedad? A la imagen de

74 *De imaginibus oratio* III, 16: PG 94, 1337.

Cristo hay que tributarle adoración, no latría [75], reservándose ésta al Cristo que se venera en la imagen, según las leyes de la lógica, porque la imagen y el prototipo son dos cosas distintas, consistiendo la diferencia no en la persona sino en la naturaleza" [76]. Y en una de sus cartas agregaba: "No porque se da a Cristo la adoración de latría, hay que dar también la latría a la imagen; de otro modo, no habría distinción entre la imagen y el prototipo. Ahora bien, son dos cosas diversas por su sustancia, no por la similitud de la persona" [77].

En la Suma Teológica se refiere Santo Tomás al culto que merecen las imágenes. Frente a una imagen, dice, es preciso hacer las debidas distinciones. En cuanto ésta es un objeto como los demás (una madera, una tela), no se le debe reverencia alguna. En cuanto es imagen de alguien, se le debe la reverencia de aquel a quien representa; si es imagen de Cristo, se le debe el culto de latría, sólo que al original se le rinde dicho culto absolutamente, y a su imagen relativamente [78]. La posición de Santo Tomás parece difícilmente compatible con el lenguaje del Segundo Concilio de Nicea, al que probablemente no conoció, e incluso con el modo de hablar de los Padres. La palabra "latría" no fue susceptible entre los Padres de un doble sentido, absoluto y relativo. Si bien afirmaron que el honor de la imagen pasaba al original, no creyeron que de allí se pudiese deducir que la imagen de Cristo fuese apta para recibir también el culto de latría. Pues para ellos la latría era "la adoración de algo por sí mismo", en oposición, precisamente, a la "proskínesis", que implicaba la relatividad esencial del culto tributado. Por eso, como señala Evdokimov, no se puede decir absolutamente: "El icono de Cristo es Cristo", ya que la presencia de Cristo no se localiza ***en*** el icono, en cuanto objeto material, sino ***a través*** y ***por medio*** de él, en cuanto vehículo de la presencia irradiante. "El icono lleva el nombre del arquetipo –precisa el Séptimo Concilio–; no contiene su

75 Los griegos distinguen adoración (*proskínesis*) de latría (*latréia*). La "adoración" era un gesto de veneración profunda –una postura, incluso, del cuerpo, generalmente la prosternación–, que podía tributarse también a las personas eximias. La "latría", en cambio, se reservaba a solo Dios.

76 *Ep.* 212: PG 99, 1460.

77 *Ep.* 216: PG 99, 1656.

78 Cf. III, 25, 3, c. Sobre la naturaleza del culto a las imágenes, cf. una ponderada exposición de las diversas opiniones (Durando, S. Tomás, Belarmino, etc.) y sus respectivas críticas en art. Images (culte des) en *DTC*, t. VII, 1ª parte, col. 824-842.

naturaleza" [79]. Sin embargo, creemos que la divergencia de Santo Tomás es más bien de léxico que de doctrina.

La enseñanza de los Padres es clara. "De ningún modo se adora la sustancia de la imagen –escribe San Teodoro–, sino la figura del prototipo que está impresa en ella, permaneciendo sin adoración la sustancia de la imagen. Porque no es la materia lo que se adora, sino que lo que se adora es el prototipo junto con la figura, no en cambio con la sustancia. Cuando se adora la imagen, no se trata de otra adoración fuera de la adoración del prototipo" [80]. El Séptimo Concilio es también taxativo: frente al icono el fiel "testimonia respeto y veneración (proskínesis), sin ninguna adoración (latría) propiamente dicha, que no conviene sino a Dios solo. ¡Ay del que adorare [con latría] las imágenes!". E insiste en la causa: "Porque la imagen lleva el nombre del original y no su naturaleza".

* * *

Cerremos este apartado condensando lo que en el Dictionnaire de Théologie Catholique se lee sobre la naturaleza del culto a la imagen.

– La palabra latría designa una actitud interior de dependencia absoluta, *servitus*. Es evidente que esta actitud interior sólo puede tenerse frente a Dios, y no en relación con imagen alguna. La "proskínesis", *adoratio*, no es propiamente hablando sino una postura del cuerpo, que expresa respeto, y que recibe su significación precisa de la actitud interior que la suscita. De ahí que la *proskínesis katá latréian, latreutiké*, es decir, la prosternación que se hace según la latría, no puede dirigirse sino a Aquel a quien se dirige la latría, es decir, a solo Dios. Se puede hacerla con ocasión de la imagen, delante de la imagen, pero no a la imagen como tal.

---

79 Cf. P. Evdokimov, *El conocimiento de Dios en la tradición oriental...*, pp.153-154.

80 *Antirrheticus* III, III, 2: PG 99, 421. "Única es la figura de la imagen y del prototipo; por tanto, única es la adoración": ibid. 3: 421. "No se adoran dos cosas sino una y la misma, y en la imagen el prototipo": ibid. 5: 421.

– La actitud adecuada frente a las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos, es expresada en el Concilio de Nicea por el término de *timé*, honor. Y el homenaje exterior que se les rinde es llamado *proskínesis timetiké*, en razón del prototipo al que se asemejan. Y por cuanto dichas imágenes no tienen sino esa razón para ser honradas, la *proskínesis timetiké* es calificada también de *sjetiké*, relativa, porque se dirige al prototipo. Como es la misma persona la que se honra en la imagen y en el prototipo, no hay sino una proskínesis para ambos, y es absoluta en cuanto que termina en el original. La identidad moral de personas entre el prototipo y la imagen hace que no haya sino un homenaje, la diversidad de naturalezas entre el prototipo y la imagen causa su diversidad de "atingencia" y, por tanto, de nombre. El principio de Aristóteles: *"Motus in imaginem est motus in imaginatum"* (el movimiento hacia la imagen es un movimiento hacia lo en ella representado), al que apela Santo Tomás, no autoriza a decir que el homenaje tributado a la imagen de Cristo en vista del original es una latría frente a la imagen. Porque una cosa es decir que el mismo homenaje atraviesa la imagen y alcanza el original, y otra que el movimiento que va directamente al prototipo es el mismo que debe alcanzar la imagen. Jamás los Padres han afirmado que lo que se debe al prototipo se lo debe también a la imagen; lo que han dicho, y es muy diferente, es que el honor que se tributa a la imagen es un honor que se tributa al prototipo.

– La fórmula precisa del culto de las imágenes parece contenerse en la carta de San Teodoro Studita a Anastasio con motivo de la imagen de Cristo. He aquí el pasaje atinente: "Adorando la imagen, no he coadorado, sino que he adorado a Cristo, que no le es diferente según la persona, sino según la naturaleza; lo cual es adoración relativa y no latréutica. Es, sin embargo, la misma, recibiendo un concepto y un nombre diferente según se dirija a la Trinidad y se refiera a la naturaleza, y según sea relativa y se haga en vista de la persona" [81]. El culto de la imagen tiene por objeto principal el prototipo; por consiguiente, en cuanto que termina en el prototipo, será y se llamará latría o dulía. Pero tiene también por objeto secundario, y en vista del primero, la imagen misma. Sin embargo, como ésta no es el mismo prototipo, sino que le es inferior, el culto no se le dirige de la misma manera que al prototipo, sino de una manera subalterna; es lo que se expresa dando

81 *Ep.* 85: PG 99, 1329.

al culto de la imagen el nombre de *proskínesis timetiké* o *proskínesis sjetiké, katá sjésin*. Y esto no constituye dos homenajes, sino un solo homenaje, con doble etapa, por así decirlo, ya que el homenaje y el honor tributado a la imagen no es sino el signo y la manifestación de la actitud interior frente al prototipo.

– Los textos del Concilio de Trento sobre las imágenes confirman las diversas conclusiones de la teología positiva. El Concilio evitó el empleo de la palabra adoración (que entre nosotros significa lo que los griegos llaman latría) para designar el culto de las imágenes de Cristo. A través de la imagen de Cristo, que saludamos, que besamos, ante la cual nos prosternamos, es a Cristo a quien adoramos. La actitud que inspira esos actos hacia la imagen de Cristo es una actitud de latría hacia el mismo Cristo; dicha actitud pasa por la imagen, pero no se queda en ella de modo que se pueda decir que la imagen sea adorada, ni siquiera relativamente. Sólo Cristo es adorado [82].

El Concilio Vaticano II ha tratado el tema de las imágenes en el capítulo VII de la Constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la sagrada liturgia. Como dicho Concilio quiso ser prevalentemente pastoral, no se refirió de manera expresa a los temas arriba tratados, si bien hizo suya y confirmó la práctica de exponer imágenes sagradas en las iglesias para la veneración de los fieles [83].

---

82 Cf. art. Images, en *DTC*, t. VII, 1ª parte, col. 833-836.
83 *Sacrosanctum Concilium*, art. 125.

Capítulo Cuarto

ICONO Y PALABRA: LA VISTA Y EL OÍDO

CON motivo de la querella iconoclasta, los defensores de las imágenes no vacilaron en instaurar una comparación entre el *eikón* (la imagen, santificadora de la vista) y el *logos* (la palabra, santificadora del oído). Al fin y al cabo, la querella iconoclasta había sido, en última instancia, una cuestión cristológica, y Cristo une en sí la palabra y la imagen, ya que es el *logos* hecho *eikón*.

I. LA VISTA Y EL OÍDO EN LA SAGRADA ESCRITURA

Se ha dicho que el espíritu griego concedía a la vista un lugar preponderante, superior al del oído. Es cierto que en el ritual de los misterios griegos se atribuía también importancia a la audición religiosa de las palabras sagradas; sin embargo, lo decisivo y trascendente era la contemplación de la divinidad. La iniciación, trabajosamente transitada, culminaba generalmente en la visión, merced a la cual el iniciado recibía el nombre de *vidente*, por cuanto entonces el objeto de su conocimiento se le hacía misteriosamente "presente".

A diferencia de los griegos, el pueblo elegido privilegiaba el oído por sobre la vista. Israel fue el pueblo de la palabra, y, consiguientemente, de la audición. La fórmula: "Escucha, Israel", reiterada incesantemente a lo largo de toda la antigua alianza, manifiesta la tesitura espiritual del pueblo de Dios, esencialmente oyente de la palabra, y luego estudioso de la misma. La visión de Dios era para ellos algo reservado a la época esjatológica.

En el Nuevo Testamento las cosas toman un nuevo sesgo. Si bien es cierto que la palabra sigue siendo importante, ya que el Nuevo Israel –que es la Iglesia– se constituyó como tal en base al anuncio evangélico y la predicación (cf. Mt 11, 4; 13, 16s; Mc 4, 24; Lc 2, 20), sin embargo, a diferencia del Antiguo Testamento, la esjatología ya se ha hecho presente, dado que con la encarnación del Verbo, en la "plenitud de los tiempos" (Gal 4, 4), quedaron inaugurados los tiempos postreros. El mismo Dios que había hablado en el Antiguo Testamento, dice ahora a sus discípulos: "Dichosos los ojos que ven lo que vosotros veis, porque yo os digo que muchos profetas y reyes quisieron ver lo que vosotros veis, y no lo vieron, y oír lo que vosotros oís, y no lo oyeron" (Lc 10, 23). Acá se junta la vista con el oído, como se advierte también en varios de los textos anteriormente citados, pero es evidente que cuando Cristo dice a los suyos que sus ojos son dichosos de ver lo que ven y sus oídos de oír lo que oyen, no se está refiriendo tan sólo a sus milagros (también en el Antiguo Testamento se habían visto numerosos milagros), sino a algo que nadie jamás había visto ni oído hasta entonces. Estas palabras quieren decir que los discípulos veían y oían directamente a Aquel que había sido anunciado y anhelado por los profetas, el Dios encarnado. "A Dios nadie lo vio jamás –dice San Juan–; el Hijo único, que está en el seno del Padre, es quien lo ha dado a conocer" (Jn 1, 18). La esjatología ya ha ingresado en la historia, ya no es futura, como en el Antiguo Testamento. El Verbo de Dios ha sido visto en cuerpo pasible, antes de su resurrección, y luego de ella, en cuerpo glorioso (cf. 1 Cor 9, 1; 15, 5s). Su muerte lo ocultó por algunos días a la vista de todos –fue un paréntesis en la visión– pero luego se hizo ver una y otra vez, si bien en su imagen de Kyrios transfigurado.

Podríase así decir que el rasgo distintivo del Nuevo Testamento es el lazo estrecho que media entre la palabra y la imagen. Los Padres y los Concilios expresaron esa unión en una fórmula frecuentemente repetida: "Como lo habíamos oído, así lo hemos visto", en clara alusión a aquellas palabras del salmo: "Como lo habíamos oído, así lo hemos visto en la ciudad del Dios de los ejércitos, en la ciudad de nuestro Dios" (Ps 48, 9). Las palabras que escucharon Isaías o David no eran sino expresiones proféticas de lo que luego se vería en el Nuevo Testamento. El Verbo (la palabra) se hace carne (visible). En adelante, lo que se oye es inseparable de lo que se ve.

Es cierto que en el Antiguo Testamento los profetas no sólo oyeron sino que también tuvieron visiones. Sin embargo dichas visiones no

fueron sino prefiguraciones simbólicas de lo que los apóstoles verían con sus ojos de carne iluminados por la fe, y nosotros seguimos viendo a través del icono de Cristo. Refiriéndose a ello, escribe el Damasceno: "Yo contemplo la semejanza de Dios como la vio Jacob, pero de otra manera, de un modo diferente: porque él veía con los ojos inmateriales del espíritu una imagen inmaterial que prefiguraba el futuro, mientras que yo veo lo que inflama el recuerdo de Aquel que ha venido en la carne" [1]. San Juan expresa con vigor el realismo de la visión neotestamentaria en las palabras iniciales de su primera epístola: "Lo que hemos oído, lo que hemos visto con nuestros ojos, lo que contemplamos y palpamos tocante al Verbo de vida; porque la vida se ha manifestado, y nosotros la hemos *visto*..." (1 Jn 1, 1-2). Este texto constituye un magnífico testimonio del carácter visual del Verbo, del cual el mismo apóstol había dicho en el prólogo de su evangelio: "El Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros, y hemos *visto* su gloria" (Jn 1, 14) [2].

El Damasceno nos ofrece una explicación del paso que, desde este punto de vista, se ha producido del Antiguo al Nuevo Testamento. En el Antiguo Testamento, Dios no se mostraba, permanecía invisible, manifestándose a su pueblo únicamente a través del sonido, de la palabra. Al escuchar su voz, Israel no veía imagen alguna: "El Señor os habló de en medio del fuego [en Horeb], y oísteis bien sus palabras, pero no visteis figura alguna, sino sólo una voz" (Deut 4, 12.15). Inmediatamente viene la prohibición: "Guardaos bien de corromperos, haciéndoos imagen alguna tallada, ni de hombre o de mujer, ni de animal ninguno..." (vv. 16-19). Como se ve, Dios prohíbe cualquier tipo de representación de las creaturas, pero lo mismo hace respecto de sí mismo, insistiendo en que es invisible. Dado que el pueblo no había visto de Él imagen alguna, y ni siquiera el propio Moisés, sino que solamente habían oído su palabra, no habían de representarlo en imagen. ¿Cómo hubieran podido representar lo que es inmaterial e inconmensurable, lo que no tiene forma ni medida? Lo único que podían hacer era fijar su palabra por escrito, que es lo que hizo Moisés. Sin embargo,

---

1 *De imaginibus oratio* II, 22: PG 94, 1256.

2 Algunos se han preguntado si esta exaltación del sentido de la vista no se deberá al influjo de los misterios griegos y gnósticos a que antes aludimos, con su marcado predominio de los ojos sobre los oídos. Kittel, que ha estudiado el tema, opina que primariamente proviene del carácter esjatológico del misterio de Cristo, aun cuando resulte innegable alguna influencia de las teofanías griegas: cf. art. Das Hören des Menschen, en: *Th. Wort. z. N. T.*, Bd I, p. 221 s.; y *orao*, art. de Michaelis en: ibid., Bd 5, p. 315 s.

en la insistencia misma de los textos bíblicos donde se subraya que Israel *oye* la palabra, pero no *ve* la imagen, el Damasceno descubre una indicación misteriosa de la posibilidad futura de ver y de representar a Dios, cuando viniera en carne. Las palabras del Señor: "No visteis figura alguna; por tanto no las hagais", quieren decir: "No hagais imagen de Dios *mientras no lo hayais visto*" [3].

Legítimamente se podrá estudiar cuándo y cómo los cristianos pasaron de la enseñanza por la palabra a la enseñanza también por la imagen. Se podrá discutir la influencia que en dicho paso ejerció la mentalidad griega, de enfatización "visual", y su predominio sobre la mentalidad "acústica" de los hebreos. Se podrá ponderar las ventajas psicológicas de una y otra forma de enseñanza. Pero lo que más interesa es lo esencial, a saber, que el fundamento último del empleo de las imágenes ha de ponerse en el hecho de que el "Verbo se hizo carne", objeto de visión, y los discípulos fueron testigos oculares del Dios hecho visible (cf. Lc 1, 2) [4].

En la Sagrada Escritura, escribe Evdokimov, la palabra y la imagen dialogan entre sí, se invocan mutuamente, manifestando aspectos complementarios de la misma revelación. La palabra tiende a la "demostración", la imagen a la "mostración". Todo el Antiguo Testamento puede ser considerado como una gigantesca lucha contra los ídolos, las falsas imágenes, y por tanto como la espera de la Imagen verdadera. A su término, Dios revela su rostro, la Palabra se hace objeto de contemplación: "Dichosos los ojos que ven lo que vosotros veis" (Lc 10, 23). Jesús abrió los ojos de los ciegos. Desde entonces, la imagen integra la esencia del cristianismo al mismo título que la palabra [5].

De ahí el error de aquellos que, juzgando suficiente la palabra, consideran la imagen como cosa secundaria. Olvidan que Cristo no es solamente el Verbo de Dios, sino también la Imagen del Padre, y que desde sus orígenes, la misión apostólica de la Iglesia fue ejercida tanto por la palabra como por la imagen [6]. Aquel que dijo: "Estaré con voso-

---

3 Cf. *De imaginibus oratio* I, 8: PG 94, 1237-1240; III, 4: PG 94, 1321. Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, pp.18-21.

4 Destaquemos en el texto de Lucas la unidad entre la visión y la audición: "... los que, desde el principio, fueron testigos oculares, convertidos después en ministros de la palabra".

5 Cf. *L'art de l'icône...*, pp.35-37.

6 Cf. L. Ouspensky, *L'icône, vision du monde spirituel*, Ed. Setor, Paris, 1948, p.25.

tros siempre, hasta la consumación del mundo" (Mt 28, 20), permanece vivo en la Iglesia mediante la Palabra por la audición, mediante la Eucaristía por la alimentación, y mediante el Icono por la visión.

"Bienaventurados los corazones puros, porque ellos verán a Dios" (Mt 5, 8). La visión en la tierra florece en la visión celestial. El Apocalipsis, que cierra la historia, revela la impotencia de la palabra sola, y por eso culmina en una grandiosa *visión*, resplandeciente de formas y de colores (cf. cap. 21).

II. LA DOCTRINA DE LOS PADRES SOBRE LA PALABRA Y EL ICONO

Tratemos de sistematizar las enseñanzas de los Padres acerca de la relación que media entre la palabra, en todas sus formas –Escritura, predicación, etc. –, y el icono [7].

1. DIOS LLEGA A NOSOTROS NO SÓLO POR LA PALABRA SINO TAMBIÉN POR LA IMAGEN

Cristo quiso hacerse "contemporáneo" de todas las generaciones, y no sólo de la suya propia. Por eso sigue hablando en la Iglesia a través de su palabra, y mediante sus iconos se pone al alcance de nuestra mirada, según la vigorosa expresión del Damasceno en una de sus exhortaciones a los pintores de imágenes: "Aquel que no puede ser visto, tomando carne *se ofreció para ser mirado*; haz entonces su imagen. A Aquel que existiendo en forma de Dios... revistió la figura del cuerpo...; exprésalo entonces en tablas, muéstralo claramente para que se lo mire, muéstralo a Aquel que *quiso ser mirado*" [8].

---

7 Cuando decimos "la enseñanza de los Padres" no nos limitamos a los que la tradición de la Iglesia llama "Padres" en sentido estricto –el último de los cuales fue precisamente S. Juan Damasceno– sino que empleamos la expresión en un sentido más genérico, abarcando también a los antiguos defensores de las imágenes.

8 *De imaginibus oratio* III, 8: PG 94, 1328-1329.

Es, por otra parte, lo que anhelábamos nosotros: poder escucharlo, poder contemplarlo. "Los apóstoles vieron con sus ojos carnales a Dios hecho hombre, a Cristo –prosigue el Damasceno–; vieron su pasión, sus milagros, y oyeron sus palabras. Pues bien, también nosotros, que seguimos las huellas de los apóstoles, deseamos ardientemente ver y oír. Los apóstoles veían a Cristo cara a cara porque Él estaba corporalmente presente. Pero nosotros, que no lo vemos directamente, aun cuando no oímos sus palabras, las escuchamos sin embargo por intermedio de los libros, santificando de ese modo nuestro oído y, mediante él, nuestra alma. Nos consideramos felices, y veneramos los libros por cuya mediación oímos esas palabras sagradas y somos santificados. Asimismo, por intermedio de los iconos de Cristo, contemplamos su aspecto físico, sus milagros, su pasión. Esta contemplación santifica nuestra vista y mediante ella nuestra alma. Nos consideramos felices y veneramos esas imágenes, elevándonos, en la medida de lo posible, a través de ese aspecto físico, a la contemplación de la gloria divina" [9].

Notemos el evidente paralelismo en la manera como San Juan Damasceno trata el tema de la palabra y el de la imagen. Si Dios inspiró la Escritura para llegar con su voz hasta nosotros, dice más adelante, ¿por qué no iba a inspirar en alguna forma a los iconógrafos para que lo representasen en imagen, suavizando así la amargura de su ausencia? [10]. De este modo, el Verbo, que no sólo se hizo voz audible sino también figura representable, quiso llegar hasta nosotros a través de su palabra, reiterada a lo largo de los siglos, y de su imagen, pintada una y otra vez en el curso de la historia.

Por otra parte, la palabra y la imagen confluyen en la proclamación de la misma buena nueva. Lo que se lee en la Escritura se encuentra figurado en el icono, al punto que Gregorio II no vacilaba en afirmar que el Evangelio había sido predicado *"per litteras et per picturas"* [11]. "El Dios Verbo dice: Yo soy la luz del mundo; esto mismo dice el icono a través de la imagen –afirma San Teodoro Studita–. También dice Cristo: Se me doble toda rodilla en el cielo, en la tierra y en los infiernos; esto mismo proclama el icono por la imagen. Cristo dice: Yo soy la vida y la resurrección; esto mismo afirma el icono por la imagen.

9 Ibid. III, 12: PG 94, 1333 y 1336.
10 Cf. ibid. III, 23: PG 94, 1341.
11 Cf. *Ep. ad Germanum*: PG 91, 1020-1024.

Nada encontrarás en las divinas Letras que se diga del Salvador, que no lo diga también el icono" [12].

De la coincidencia de esta "doble fuente" de manifestación del Verbo, se sigue lo infundado de la acusación que los iconoclastas dirigían a los católicos, como si el uso de los iconos, propiciado por la tradición, implicase una minusvaloración de la Sagrada Escritura. "A ellos hay que responderles –escribe San Nicéforo– que la tradición no escrita tiene un inmenso valor... El mismo Evangelio fue primero transmitido sin escrituras... Asimismo en las sacras Sinaxis, cuando se celebra la divina liturgia, no pocas cosas han sido establecidas y transmitidas sin escrito, como muchos de los divinos cantos". Y termina trayendo a colación aquel texto de Salomón: "Escucha, hijo, las palabras de tu padre, y no desdeñes las enseñanzas de tu madre" (Prov 1, 8), que aplica a las palabras del Padre eterno, reveladas por su Hijo en las Escrituras, y a las enseñanzas de la Iglesia, nuestra madre, sobre los iconos [13].

El rechazo de los iconoclastas nos recuerda una vez más la actitud del protestantismo, que para exaltar el valor de la palabra cree necesario desdeñar la tradición no escrita. Los verdaderos católicos, decían los iconófilos, se ponen al servicio de Cristo, "unos exaltándolo con la palabra, otro esculpiendo su imagen en tablas; pero ambos conducen a la misma verdad. Porque lo que la narración histórica muestra por el oído, la pintura silenciosa lo representa" [14].

De la proximidad entre la palabra –que aceptaban los iconoclastas– y del icono –que rechazaban–, los iconófilos extraen un argumento contundente. La aceptación de la Sagrada Escritura implica, si se quiere ser lógico, la recepción de la imagen sagrada. El Segundo Concilio de Nicea apremia el argumento: Si los Padres resolvieron que no había que leer el evangelio, resolvieron por lo mismo que no había que tener imágenes; es así que ellos resolvieron que había que leerlo, por tanto resolvieron que había que tener imágenes. "La representación por la imagen reproduce la narración evangélica y ésta desarrolla a

12 *Antirrheticus* II, 17: PG 99, 361.

13 Cf. *Antirrheticus* II, 7-8: PG 100, 385-389. En su catálogo de los diversos tipos de imágenes, el Damasceno coloca, bajo el sexto género, tanto la imagen escrita –"porque la letra es la imagen del discurso"– como la visual: cf. PG 94, 1341-1344.

14 S. Teodoro Studita, *Refutatio poem. Iconomach.*: PG 99, 445.

aquélla; ambas son buenas y preciosas. La una esclarece a la otra" [15]. En el mismo sentido, el Damasceno, recurriendo a un texto de San Basilio donde éste compara a los historiadores con los pintores, ya que lo que aquéllos enseñan con las palabras, éstos lo muestran con la pintura, concluye enrostrando a los iconoclastas: "¿Por qué, pues, adoráis el libro y escupís la tabla?" [16].

San Nicéforo, por su parte, retoma el argumento: "Dado que una y otra, tanto la pintura como la escritura, proponen el mismo y único tema, y las cosas por ellos significadas son del todo semejantes, ¿quién que esté en su sano juicio o sobrio, cuando contempla dos cosas que no son diferentes, considerará digna de honor a una, y pensará que a la otra hay que quemarla? Porque si una es honorable, necesariamente lo es la otra; si ésta no lo es, tampoco la primera. Y como de hecho en nada difieren, si alguien destruye a alguna, destruiría todo el conjunto del Evangelio... Los judíos se animan a este crimen, así como los paganos y los bárbaros, siendo enemigos de nuestro culto sagrado y ajenos al mismo... Así como los judíos se escandalizan, y los gentiles se infatuan cuando se predica a Cristo crucificado, que es lo mismo que si se dijese figurado, también esto es para los judíos un escándalo y para los gentiles una locura" [17]. Destaquemos la agudeza de la observación: el escándalo y la burla que suscita la crucifixión (un Dios muerto), es equivalente al escándalo y la burla que provoca el icono (un Invisible pintado...).

Entre la audición y la contemplación hay una suerte de *"communicatio idiomatum"*, según observa Simeón, el Nuevo Teólogo: "La divina Escritura emplea habitualmente contemplación de Dios por audición y audición por contemplación" [18].

Hemos dicho más arriba que, según una antigua tradición, Lucas fue, a la vez, evangelista e iconógrafo, el primer iconógrafo. Señala

---

15 Mansi, t. XIII, col. 269.

16 *Oratio demonstrativa de sacris et venerandis imaginibus* 3: PG 95, 316.

17 *Antirrheticus* II, 16: PG 100, 384-385. Y también: "Ambas cosas [la escritura del Evangelio y la ilustración de la imagen] dicen la única y misma Palabra, y ambas transmiten la noticia y la memoria de la obra de salvación del Logos divino": PG 108, 748. De donde conmina severamente: "O acepta los iconos o, al mismo tiempo, borra los Evangelios. Para nosotros no son, por cierto, menos firmes aquellas cosas que se nos ofrecen por la fe, que las que se tocan con las manos, o se muestran a los ojos": PG 100, 292.

18 *Tratados éticos* III, 231: SC 122, p. 406.

Evdokimov que sus dos carismas, inspirados por Dios al mismo tiempo, estaban al servicio de la única verdad evangélica. En los maitines de la fiesta de nuestra Señora de Vladímir, el primer canto del Canon, que se dirige a la Santísima Virgen, alaba así al evangelista-pintor: "Al hacer tu icono venerable, el divino Lucas, escritor del Evangelio de Cristo, inspirado por la voz divina, representó en tus brazos al Creador de todas las cosas" (**ver lámina 5**). El evangelista San Juan, por su parte, que tanto destacó la visibilización del Verbo, es considerado como patrono de los iconógrafos: "Para enseñar la iconografía y comprender el icono, rezad a San Juan", se lee en *La vida de San Juan el Evangelista*. De este modo, la inspiración de los evangelistas y la de los iconógrafos, por cierto que sin identificarse, se compenetran al servicio de la revelación del Misterio [19].

2. PREDICACIÓN E ICONO

En una de sus homilías, Miguel Cerulario afirma que muchos creyeron en Cristo "por la palabra de la predicación y por la representación de su imagen" [20]. Según Simeón de Tesalónica, los iconógrafos ejercen en la Iglesia una docencia implícita, ya que al pintar al Verbo que se encarnó por nosotros, las obras divinas que hizo por nosotros, sus milagros y misterios, así como la excelsa figura de su Madre siempre virgen y de los santos, "enseñan pintando (*eikonikós ekdidáskousin*)" [21].

Cuenta el Damasceno que cuando se sentía acongojado y encontraba dificultad en gustar de las lecturas, se dirigía a la iglesia y se ponía a contemplar los iconos de los mártires. Considerando su constancia y el premio de sus coronas, su ánimo se levantaba y su ardor se inflamaba [22]. "¿Ves cómo lo mismo produce el sermón que la imagen?". Y concluye aludiendo a una conocida homilía que pronunciara San Basilio en honor del mártir San Barlaam, donde tras comparar a los oradores con los pintores, decía que lo que la palabra propone a los oídos, inci-

19 Cf. *L'art de l'icône...*, p.153.

20 *Hom. 1er. domingo de Cuaresma*, en la Fiesta de la Restitución de las Imágenes: PG 120, 725.

21 *Dial. contra haereses*, cap. XXIII: PG 155, 112.

22 Cf. Comentario de S. Juan Damasceno a un texto de S. Basilio, *De imaginibus oratio* I: PG 94, 1268.

tando a la imitación, lo muestra el icono del mártir con su silenciosa figura [23].

En la homilía a que nos referimos al comienzo de este apartado, pronunciada por Miguel Cerulario con motivo de la fiesta de la restitución de las imágenes, el orador exalta la memoria de los predicadores y los iconógrafos, confundidos en una bienaventuranza común:

> A aquellos que confiesan la venida en carne del Verbo de Dios con la palabra, con la boca, con el corazón y la mente, con la escritura y las imágenes, eterna memoria.
>
> A aquellos que creen y predican o anuncian las palabras en los escritos o los hechos en las figuras; y juzgan que una y otra cosa tienen la misma utilidad, a saber, las palabras la predicación, y las imágenes la confirmación de la verdad, eterna memoria.
>
> A aquellos que por la palabra santifican sus labios, y después santifican a los oyentes por la misma palabra; y saben y predican que por las venerables imágenes, de manera semejante, se santifican los ojos de los que ven, y su mente se eleva al conocimiento de Dios..., eterna memoria [24].

Agreguemos que así como la pintura es una especie de predicación, de manera semejante la predicación tiene algo de pintura. Porque, al decir de San Nicéforo, la pintura se expresa de dos maneras, una que procede por sílabas, y es propia de los escritores; la otra que imita y trata de asemejarse al ejemplar a través de los colores, y es propia de los iconógrafos. "Unos y otros se llaman pintores, los que pronuncian el sermón y los que tienen la ciencia de la pintura" [25].

El que se cierra a la imagen es como el que se obstina ante la predicación. Comentando el mismo San Nicéforo el milagro del ciego de nacimiento, lo aplica al tema de los iconos. Cuando el ciego, escribe, ya sanado, tras su diálogo con los fariseos, se encontró nuevamente con Jesús, y éste le preguntó si creía en el Hijo del hombre, él le dijo:

---

23 Ibid.: PG 94, 1265-1268.

24 *Hom. 1er. domingo de Cuaresma*, en la Fiesta de la Restitución de las Imágenes: PG 120, 728.

25 *Antirrheticus* II, 12: PG 100, 356.

"¿Quién es, Señor, para que crea en él?". Le respondió Jesús: "Lo estás viendo, es el que habla contigo". Dijo él: "Creo, Señor" (Jn 9, 35-38). "No podían creer –comenta el Santo refiriéndose a los fariseos– porque había dicho Isaías: «Dios cegó sus ojos y endureció su corazón, para que no vieran con los ojos y no entendiesen con el corazón» (Is 44, 18)" [26]. Clausurándose a la imagen, se cerraban a la inteligencia de la verdad.

3. LA EFICACIA PASTORAL DEL ICONO EN COMPARACIÓN CON LA PALABRA

Señalan los Padres cierta similitud entre el fruto pastoral del icono y el de la palabra. Así leemos en el Damasceno: "Establecimos que en todo lugar fuese representada su forma [la de Cristo] de modo sensible, y por ella santificamos el primero de los sentidos (ya que entre los sentidos tiene el primado la vista), así como por las palabras se santifica el oído. La imagen constituye, por cierto, un recordatorio, y lo que el libro es para aquellos que aprendieron a leer, lo es la imagen para los rudos e iletrados; y lo que para el oído la palabra, eso es la imagen para la vista (*osper te akoé o logos, touto te orásei e eikón*)" [27].

San Nicéforo enseña que el Evangelio y el icono contienen una fuerza (*dynamis*) semejante, ya que uno y otro proponen el mismo tema, preñado de significación y de eficacia [28]. La imagen es un evangelio para los ojos, porque de alguna manera se contiene en ella el anuncio salvífico. "Ambas [la palabra y la imagen] merecen honra (*timé*) y veneración (*proskínesis*)" [29].

Con todo, los Padres se complacen en señalar cierta superioridad de la imagen sobre la palabra. Si bien tanto la una como la otra nos ponen en contacto con las personas y los misterios, la imagen conduce con mayor inmediatez hacia las realidades mismas, como si estuviesen presentes, y permite captarlas sin dilación, posibilitando un conocimiento más directo y penetrante.

---

26 *Apologeticus pro sacris imaginibus*: PG 100, 816.

27 *De imaginibus oratio* I, 17: PG 94, 1248. Destaquemos la preferencia del Damasceno por la vista, "el primero de los sentidos", consagrado por la imagen de Cristo.

28 Cf. *Antirrheticus* I, 23: PG 100, 256.

29 *Epist.*, l. II, 101: PG 99, 1357.

En confirmación de lo dicho, afirma San Nicéforo que lo que a menudo la inteligencia no capta al escuchar las palabras, la vista, percibiéndolo de una manera más estable, lo interpreta con mayor claridad, ya que "la vista es más pronta que el oído para conocer las cosas y cerciorarse de su verdad" [30]. A menudo, prosigue San Nicéforo, las lecturas o los sermones suscitan dudas o contienen ambigüedades, y por eso algunos interpretan mal lo que oyen, o se oponen a lo que allí se afirma; en cambio, cuando los hechos contenidos en las palabras se hacen visibles en la pintura, pareciera que la fe se hallase a resguardo de toda duda. No se trata, por cierto, de establecer ningún tipo de dialéctica entre la palabra y la imagen, íntimamente unidas entre sí. Tan grande es la comunión (*koinonía*) de ambas, que a veces en los libros antiguos se alternaban las palabras y los grabados que esclarecen dichas palabras. Con todo, si bien "el Evangelio, que resuena en el oído de los creyentes, es tan digno de honor (ya que nuestra fe viene de la audición) [31] como la pintura, que llegando a los órganos visuales nos ofrece la misma instrucción, ha de reconocerse que ésta, anticipándose en velocidad a la instrucción oral, porque la vista es más apta para persuadir que el oído, ciertamente no tendrá el segundo lugar. Y así será Evangelio" [32].

San Teodoro Studita, por su parte, considera que la imagen, más allá de su utilidad para los incultos, es también enriquecedora para los ya formados, por cuanto el Evangelio, que trae el anuncio al oído, pide ser completado por la imagen, que trae el anuncio a la vista.

Ya San Basilio, varios siglos antes de la lucha iconoclasta, atribuía a los iconos una fuerza de convicción más grande que a sus propias palabras. Después de haber pronunciado el elogio homilético de San Barlaam, a que aludimos más arriba, termina diciendo que no quería seguir humillando al gran mártir con sus palabras, y por eso cedía el lugar a un lenguaje más elevado, a los "clarines resonantes de los maestros" de la pintura. "Levantad ahora delante mío –exclama– los iconos que manifiestan los méritos de los santos. Completad por vuestro arte la imagen confusa que yo he trazado del mártir coronado. Que yo sea vencido por vuestra pintura de las acciones heroicas de los mártires;

30 *Antirrheticus* III, 3: PG 100, 380-381.

31 La expresión deriva de S. Pablo: "La fe viene de la audición, y la audición, por la palabra de Cristo" (Rom 10, 17).

32 *Antirrheticus* II, 5: PG 100, 381-384.

estaré contento de reconocer hoy también tal victoria sobre mí... Miraré a este luchador representado de una manera más viva en vuestro cuadro. Que los demonios lloren vencidos una vez más por el coraje del mártir. Mostradles de nuevo la mano quemada y victoriosa..." [33].

III. REFLEXIÓN FILOSÓFICA Y TEOLÓGICA SOBRE LA PALABRA Y LA IMAGEN

Escribe Coomaraswamy que toda "revelación" incluye dos aspectos: un descubrimiento y una ocultación, es decir se des-cubre un velo pero en el fondo el misterio subsiste, trascendiendo al que lo contempla. Con todo, la "revelación" implica una "mostración" porque, si bien el misterio se exhibe a través de símbolos e imágenes, y, como si dijéramos, revestido con el velo de la analogía, no revelándose por tanto en su naturaleza desnuda, se trata, sin embargo, en relación con lo que de otro modo sería la oscuridad de la total ignorancia, de una verdadera "develación". La expresión "medio revelada y medio oculta", describe adecuadamente el estilo propio de las escrituras y de todas las imágenes o símbolos conceptuales del ser trascendente, que no puede revelarse a nuestros sentidos físicos [34].

En las parábolas, Cristo enseñó verdades trascendentes, pero no lo hizo con un lenguaje teórico y doctrinal. San Pablo explicó la razón teológica de dicho estilo diciendo que ahora sólo podemos ver a través de un espejo, oscuramente y en imágenes, los diversos misterios que en el fondo no son sino distintos puntos de mira de un gran misterio único: nuestra Salvación por medio de Cristo (cf. 1 Cor 13, 12).

El mundo tradicional atribuyó al conocimiento un carácter eminentemente simbólico, en base a la imposibilidad del ojo humano para contemplar las verdades divinas en su deslumbrante esplendor. La imagen era el camino inobviable para el develamiento de la verdad inteligible. Sólo a través de ella podemos buscar a tientas la Realidad

33 *Oratio* 17: PG 31, 489.
34 Cf. *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, p.57.

Trascendente; sólo a través de ella el ser de las cosas se va transparentando, y en sentido más profundo, "re-presentando". "Todos los artistas –escribe Clemente de Alejandría– son oscuros para los hombres..., mueven a buscar, hacen penetrar en el sentido de la imagen, y buscar su verdad" [35].

El lugar natural de la verdad, y consiguientemente de la belleza, es el mundo inteligible, pero a ese mundo sólo podemos acceder a través de los sentidos. Por eso la función de éstos es tan importante e incluso indispensable, ya que nuestra inteligencia no es intuitiva como la del ángel, y sólo puede percibir la verdad, y consecuentemente su resplandor, que es la belleza, por medio de los sentidos. Y entre éstos hay dos que son privilegiados, la vista y el oído. "Únicamente la vista y el oído, entre todos los sentidos –enseña Santo Tomás–, tienen relación con lo bello, porque estos dos sentidos son especialmente cognoscitivos (*maxime cognoscitivi*)" [36].

Refiriéndose Florenskij a lo que él llama "la revelación de lo sacro", afirma que en ese ámbito todo es visibilidad inteligible. Por eso la metafísica cristiana no puede dejar de tomar pie en lo concreto, y de ahí su aprecio por los símbolos y la pintura de iconos. El iconógrafo, por su parte, fundándose sobre la misma revelación, no puede contentarse con una mera técnica artística, privada de significado metafísico. Y así como el filósofo cristiano, parangonando conscientemente la ontología con la pintura de iconos, no emplea los términos y las imágenes de ésta; de manera semejante, el pintor de iconos, expresando con su arte la ontología cristiana, "filosofando con su pincel", no conoce quizás de manera sistemática la doctrina que subyace a su producción artística. Por algo los antiguos llamaban "filósofos" a los maestros eximios de las pinturas de iconos, aunque éstos no hubiesen escrito ni una sola palabra. "Pero gracias a las luminosas visiones celestiales, estos pintores de iconos dieron testimonio del Verbo encarnado con los dedos de sus manos y verazmente filosofaron con colores". Sólo así se comprende la afirmación tantas veces repetida por los Padres, y resueltamente autenticada como verdadera por las decisiones del Concilio Ecuménico, de la equivalencia del icono y la predicación: la pintura de iconos es para los ojos como la predicación para los oídos. Y ello no porque el icono repita puntualmente el contenido del discurso, sino porque ambos son

35 Cf. *Strom.* V, 4: PG 9, 37-45.
36 *Suma Teológica* I-II, 27, 1, ad 3.

inescindibles por su relación con el misterio que develan, abrigando una única e idéntica realidad espiritual. Según la manera de pensar de los antiguos, la filosofía era el conocimiento del mundo espiritual, y por eso los verdaderos teólogos y los verdaderos pintores de iconos fueron llamados igualmente filósofos. "Ello quiere decir que la pintura de iconos es una metafísica, así como la metafísica es, por su naturaleza, pintura de iconos de la palabra" [37].

Si la palabra deja de corresponder a la imagen visible, se produce una ruptura: dos maneras diversas de expresar la misma verdad se desunen, explica Ouspensky; su unidad ontológica, que corresponde a la unidad de la verdad misma, se desintegra a expensas de la plenitud de la revelación. "Así, puesto que la única Hipóstasis divina de Jesucristo es la que en la encarnación revela al mundo el Verbo y la Imagen del Padre, la teología y el icono son en conjunto una misma expresión de la revelación por la palabra y por la imagen. Dicho de otro modo, la teología en palabra y la teología en imagen forman ontológicamente un todo" [38]. Por eso, principalmente en el Oriente, la iconografía acabó por ser "teología visual", una parte orgánica de la Tradición, un auténtico "lugar teológico".

IV. LOS CONCILIOS SÉPTIMO Y OCTAVO Y SU VALORACIÓN DE LA PALABRA Y DEL ICONO

El Séptimo Concilio Ecuménico, el último que encontró unidos a los cristianos del Occidente y del Oriente, y el Octavo, convocado con motivo del drama de Focio, consagran la enseñanza tradicional acerca de la relación entre la palabra y la imagen.

1. El Séptimo Concilio Ecuménico o Segundo de Nicea

Sobre la base de que la revelación cristiana llegó a nosotros no sólo por la palabra sino también por la imagen, el Séptimo Concilio,

37 *Le Porte Regali...*, pp.174-176.
38 *La théologie de l'icône...*, p.458.

"siguiendo la enseñanza de los santos Padres y la tradición de la Iglesia católica", afirma la existencia de la imagen desde el origen, no solamente como algo conveniente sino como un elemento que pertenece a la esencia del cristianismo, pertenencia que se deriva del misterio mismo de la Encarnación del Verbo.

Según el Concilio, Dios ha tenido en cuenta nuestro modo natural de conocer al revelársenos a través de la palabra y del icono que, por otra parte, se iluminan y se explican entre sí: "Porque estamos dotados de sentidos –leemos en la colección de las Actas–, no podemos tender a las cosas inteligibles sino por medio de símbolos sensibles, sea por la contemplación de la Escritura, sea por la representación de la imagen. De ese modo nos acordamos de todos los prototipos y somos introducidos en ellos. Percibimos la una por el oído y la otra por los ojos; ambas, sin contradicción, se explican mutuamente, se esclarecen la una a la otra y reciben los mismos honores" [39].

El testimonio único de Dios se expresa, pues, de dos maneras diferentes: por el verbo y por el icono, a través de los cuales nos llega la misma revelación. Ambos son imágenes, que remiten al mismo modelo revelado. La imagen visible equivale a la imagen verbal. Así como la palabra de la Escritura es una imagen, la imagen representada es una palabra. "Lo que la palabra comunica por el oído, la pintura lo muestra silenciosamente por la representación", dicen los Padres conciliares, citando a San Basilio. "Por estos dos medios que se completan mutuamente, es decir, por la lectura y por la imagen visible, obtenemos el conocimiento de la misma realidad" [40]. Por lo que se ve que el icono no es meramente un objeto decorativo, que sirve para ilustrar la Escritura, sino un lenguaje que expresa, a su modo, la misma revelación contenida en los libros sagrados.

Ouspensky agrega una observación de interés, a saber, que el contenido de la Escritura se transmite en el icono no bajo la forma de enseñanza doctrinal, sino en clave litúrgica, a la luz de la experiencia espiritual de la Iglesia, de su Tradición. Corresponde, pues, a la Escritura, de manera semejante al modo como se le relacionan los textos litúrgicos. En efecto, dichos textos no se limitan a repetir fielmente el texto sagrado sino que lo aplican al misterio que se celebra, lo glosan,

39 Mansi, t. XIII, col. 482.
40 6ª sesión.

revelan su sentido tipológico y lo envuelven con el aroma de la poesía. Gracias a la liturgia y al icono, la Escritura permanece viva en la Iglesia y en cada uno de sus miembros [41].

2. El Octavo Concilio Ecuménico o Cuarto de Constantinopla

Este Concilio, celebrado pocos años después del anterior, fue convocado, como dijimos, para enfrentar el cisma de Focio. La Iglesia ortodoxa nunca lo ha reconocido como ecuménico. Nos interesa acá no por sus decisiones condenatorias del cisma sino por uno de los cánones que trata precisamente del arte sagrado. Allí se dice: "Ordenamos que la imagen sagrada de nuestro Señor Jesucristo sea venerada al igual que el libro de los santos Evangelios. Porque así como las palabras encerradas en este libro procuran a todos la salvación, de manera semejante, las representaciones en colores son fuente de utilidad para todos, sabios e ignorantes; pues lo que el libro nos dice por la palabra, la imagen nos lo anuncia por el color y nos lo hace presente. Si, por tanto, alguien se niega a venerar la imagen de Cristo Salvador, que no vea su rostro en su segundo advenimiento. Asimismo veneramos y honramos el icono de su purísima Madre, de los santos ángeles pintados como los describe con palabras la santa Escritura, y también los iconos de los santos. Que los que no lo hagan sean anatema" [42].

De hecho, este canon en nada innova la doctrina precedente, sino que se limita a refrendar de manera abreviada los principios esenciales del Séptimo Concilio. Hay que notar, sin embargo, dos particularidades. Ante todo, la afirmación de que la imagen es útil tanto a los sabios como a los ignorantes, de modo que interesa a todos los miembros de la Iglesia, independientemente de su nivel cultural. Opina Ouspensky que posiblemente esta declaración de un Concilio tan importante para el Occidente, tiene en vista a aquellos que consideraban la imagen solamente como "una Biblia para los iletrados". La idea de San Gregorio Magno: "Lo que la santa Escritura es para los letrados, la imagen lo es para los

41 Cf. *La théologie de l'icône...*, pp.120-122.
42 Mansi, t. XVI, col. 400.

iletrados", había hecho fortuna en Occidente, mientras que en el Oriente cristiano dicha visión de la imagen jamás había parecido suficiente [43], según lo muestra este representativo texto de San Teodoro Studita: "Así como cada hombre, por perfecto que sea, tiene necesidad del libro del Evangelio, así sucede con la imagen que le corresponde" [44]. Y la otra particularidad del canon es la relación que establece entre el icono y la esjatología: "Si alguien se niega a venerar la imagen de Cristo Salvador, que no vea su rostro en su segundo advenimiento". Sobre esta conexión entre la veneración del icono y la visión facial nos explayaremos en un próximo apartado del presente capítulo.

V. LUGAR DEL ICONO Y DE LA PALABRA EN EL KONTAKION DEL TRIUNFO DE LA ORTODOXIA

El kontakion del Triunfo de la Ortodoxia es un verdadero icono verbal de la fiesta, afirma Ouspensky, a quien seguiremos en el presente asunto. De una riqueza y profundidad admirables, este texto condensa la entera enseñanza de la Iglesia sobre la imagen, insinuando su relación con la palabra. Se supone que no es posterior al siglo X, e incluso algunos autores sostienen que es contemporáneo al canon de la fiesta, en cuyo caso se remontaría al siglo IX, es decir, a la época misma de la victoria sobre el iconoclasmo. En efecto, el canon de la fiesta fue escrito por San Teófano el Marcado, confesor de las imágenes durante el segundo período iconoclasta, y luego metropolitano de Nicea. Este canon, escrito por un hombre "marcado a fuego" por los enemigos del icono, simboliza la suma de toda la experiencia de la Iglesia, una experiencia concreta, profundizada por los Padres, y defendida al precio de la sangre. Bajo una forma ciertamente concisa, lejos de toda innecesaria ampulosidad, nuestro kontakion resume la entera economía de la redención, al tiempo que expresa la enseñanza esencial sobre la imagen y su contenido salvífico.

---

43 También hemos encontrado esta idea en varios Padres orientales, pero Ouspensky parece atribuirla al Papa y al Occidente casi con exclusividad.

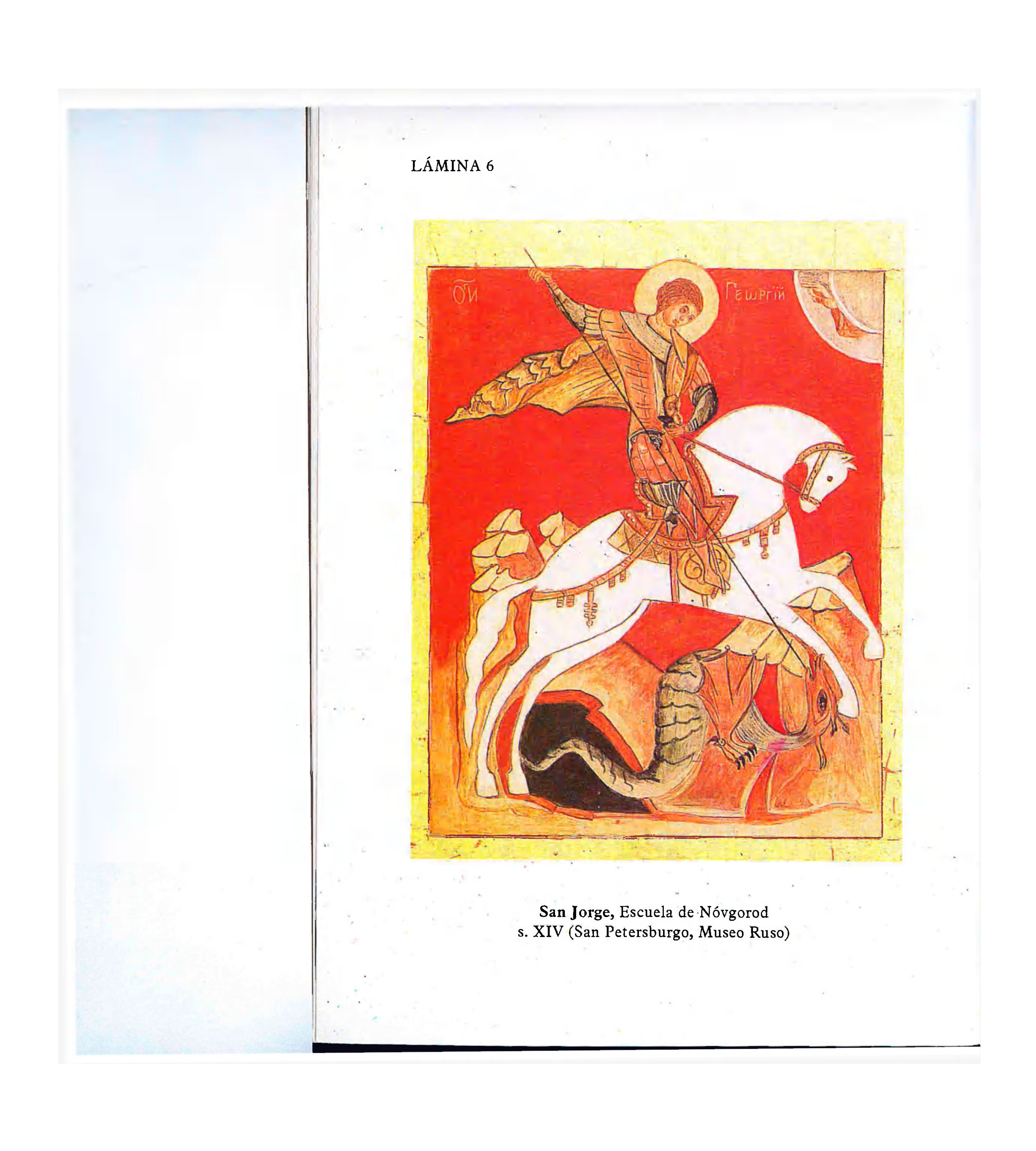
44 *Epist.*, l. II, 171: PG 99, 1537. Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, pp.182-183.

LÁMINA 5



San Lucas iconógrafo, Escuela de Pskov·
s. XVII (iglesia de Opochka)

LÁMINA 6



San Jorge, Escuela de Nóvgorod
s. XIV (San Petersburgo, Museo Ruso)

1. PRIMERA PARTE: "EL VERBO ILIMITABLE DEL PADRE SE HA HECHO LIMITABLE ENCARNÁNDOSE DE TI, MADRE DE DIOS"

Este primer párrafo confiesa el anonadamiento del Hijo de Dios y, por ende, el fundamento cristológico del icono. Las dos partes restantes explicitarán el sentido de la encarnación, el cumplimiento del plan divino sobre el hombre y el universo. La frase inicial resume, pues, lo que hemos expuesto ampliamente en nuestro capítulo dedicado a la Encarnación del Verbo en su relación con el icono: el Dios invisible, sin dejar de ser lo que es, asume una naturaleza humana y se hace visible, el inmenso e ilimitable toma dimensiones limitadas y se deja representar en figura por nosotros. El icono de Cristo, del Dios-Hombre, es una concreción, a través de la imagen, del dogma de Calcedonia.

Resulta sintomático que el kontakion se dirija no a una de las Personas de la Trinidad, sino a la Madre de Dios. Es que, como lo dijimos también en el capítulo anterior, el misterio del anonadamiento del Verbo es inescindible de Aquella que lo hizo posible. La Encarnación del Verbo es, por cierto, el dogma fundamental del cristianismo, pero la confesión de dicho misterio resulta imposible si no se reconoce a la Virgen María como verdadera Madre de Dios. En efecto, si la negación de la imagen humana de Dios conduce lógicamente a la negación de la maternidad divina y, por lo tanto, a la negación del hecho mismo de nuestra redención, lo contrario es también verdadero: la existencia y el culto del icono de Cristo suponen el papel de la Madre de Dios, cuyo consentimiento fue condición indispensable de la encarnación, por la que Dios se hizo visible y representable. Según la doctrina de los Padres, lo que posibilita que el Verbo encarnado sea representable en un icono es, precisamente, la humanidad de su Madre, obviamente también ella representable. "En cuanto que Cristo es engendrado del Padre ilimitable –explica el Studita–, no puede tener imagen. En efecto, ¿qué imagen podría corresponder a la Divinidad, cuya representación está absolutamente prohibida por la Sagrada Escritura? Pero de momento que Cristo ha nacido de una Madre limitable, tiene naturalmente una imagen que corresponde a la de su Madre. Si no pudiese ser representado por el arte, ello querría decir que ha nacido solamente del Padre y no se ha encarnado. Pero esto es contrario a toda la economía divina de nuestra salvación" [45].

45 *Antirrheticus* III: PG 99, 417.

2. SEGUNDA PARTE: "Y HABIENDO RESTABLECIDO LA IMAGEN MANCILLADA EN SU ANTIGUA DIGNIDAD, LA UNIÓ A LA BELLEZA DIVINA"

Si la primera parte del kontakion atendió a la encarnación divina como fundamento del icono, la segunda expresa la finalidad del anonadamiento de Dios, que es la deificación del hombre. En el escolio de nuestro capítulo sobre la Encarnación del Verbo y el icono, nos hemos referido a la creación del hombre hecho a imagen y semejanza de Dios. Allí dijimos que los Padres distinguen la imagen de la semejanza, como se distingue lo ontológico de lo ético: el hombre, creado a imagen de Dios, está llamado a realizar la semejanza divina. "Sed santos como yo soy santo" (Lev 20, 26): si por nuestra propia naturaleza somos imagen, debemos tender a la semejanza mediante el progreso espiritual que conduce a la santidad. El pecado, que destruyó la semejanza, no extinguió la imagen, aun cuando la dejó deteriorada. El Verbo se hace carne para restaurarla en su plenitud.

Refiriéndose a nuestro tema, escribe Diadoco de Foticea: "Así como los pintores trazan de entrada con un solo color el conjunto del retrato, y haciendo aflorar, poco a poco, un color tras otro, perfeccionan la semejanza del retrato con su modelo..., así también la gracia de Dios comienza en el bautismo por rehacer la imagen, tal cual era cuando el hombre vino a la existencia; luego, cuando nos ve aspirar con toda nuestra voluntad a la belleza de la semejanza... haciendo aflorar virtud sobre virtud, eleva la belleza del alma de gloria en gloria, y le confiere el sello de la semejanza" [46].

El hombre, hecho uno con Cristo por la gracia, se reviste de belleza, se deifica. Su imagen, plenamente restaurada, resplandece de gloria, uniéndose así "a la Belleza Divina", como dice nuestro texto. No se trata tan sólo de la belleza propia de la creatura en su estado actual, sino de una especie de adelanto de la belleza del cielo. Al comulgar con el Cristo glorioso, el hombre se ve desde ya iluminado con los fulgores de la transfiguración del Señor. Así lo representa el icono. Volveremos sobre este tema en el próximo capítulo.

46 *Oeuvres spirituelles*, cap. LXXXIX, Paris, 1955, p. 149.

3. Tercera parte: "Y confesando la salvación, la expresamos por la acción y por la palabra"

El kontakion concluye con la respuesta del hombre a Dios, la aceptación de la economía divina de salvación, expresada en las dos primeras frases. Confiesa su salvación por la acción y por la palabra, dice el texto. Fácil resulta comprender lo que significa confesar la salvación por la palabra. No lo es tanto entender qué quiere decir confesarla "por la acción". No se trata, por cierto, de la mera práctica de los mandamientos, sino de algo más. Es quizás en el Sinodikon del Triunfo de la Ortodoxia donde encontramos la mejor explicación de dicha fórmula. Este Sinodikon contiene una serie de anatemas contra los herejes iconoclastas y un listado de proclamaciones de eterna memoria para los confesores de la ortodoxia. El párrafo tercero de esta última serie desea memoria imperecedera a los que creen y demuestran su fe con palabras y con *acciones*, los que difunden y afirman la verdad "por las palabras y por los iconos". La palabra "acción" de nuestro kontakion, vista a la luz de este Synodikon, abarcaría una amplia gama de obras interiores y exteriores. Por una parte, con la ayuda del Espíritu Santo, el hombre puede restablecer su semejanza con Dios, mediante la práctica progresiva de las virtudes, transformándose así en un icono vivo de Cristo: es lo que los Padres llaman "la vida activa". Por otra parte, el hombre puede, asimismo, en bien de los demás, irradiar hacia afuera su estado interior, mediante imágenes verbales y también imágenes visibles, como son los iconos. De este modo expresará de manera acabada su estado interior espiritual, no sólo con palabras, sino también visibilizándolo en el icono. No en vano la palabra y la imagen "se indican la una a la otra", según el oros del Séptimo Concilio [47].

Resumiendo, podemos decir que las dos primeras frases del kontakion explicitan la fórmula patrística: "Dios se hizo hombre para que el hombre pudiera hacerse Dios", o, según la expresión de San Marcos el Asceta, recogida en la Filocalia rusa, "el Verbo se hizo carne para que la carne se haga Verbo". La tercera parte expresa la respuesta del hombre a Dios, su reconocimiento de la salvación en palabras y en obras.

---

47 Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, pp.133-146.

VI. DE LA VISIÓN EN ESPEJO A LA VISIÓN CARA A CARA

Señala Ouspensky que así como en el Antiguo Testamento la confesión del verdadero Dios y la ausencia de su imagen era una de las condiciones requeridas para que el pueblo elegido pudiese entrar en la Tierra Prometida y tomar posesión de ella, de manera semejante en la Nueva Alianza la confesión de Cristo y la presencia de su imagen, o mejor, la profesión de Cristo a través de su imagen, juega un papel análogo, y constituye una de las condiciones esenciales para entrar en la Iglesia, y por la Iglesia en el cielo [48].

1. EL ICONO: CONFÍN ENTRE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE

Los iconos son "representaciones visibles de espectáculos misteriosos y sobrenaturales", nos dice la lograda fórmula de Dionisio Areopagita. Pero para llegar a dichos espectáculos se requiere una ascesis de la mirada, un largo itinerario que va de la visión oscura, y como por espejo, en camino hacia la visión facial (cf. 1 Cor 13, 12).

Según las primeras palabras del Génesis, Dios "creó el cielo y la tierra" (Gen 1, 1), y esta división de toda la creación en dos partes ha sido siempre considerada como un dato fundamental, al punto de que en el propio Credo llamamos a Dios "Creador de las cosas visibles e invisibles". Pues bien, estos dos mundos, como señala Florenskij, están en contacto. Pónese así el problema de los confines [49]. El icono está en el límite preciso que une ambas orillas y comunica al que lo contempla lo que el Studita llamaba "la consolación de la ausencia" [50].

El entero cosmos sacramental se ubica en esta esperanzadora frontera entre lo visible y lo invisible, entendiendo ahora por invisible no sólo lo que trasciende nuestra mirada corporal, sino también todo el orden sobrenatural. A los sentidos se dirigen los sacramentos, la liturgia, el icono, para que a través de ellos crucemos la ribera. Sólo al fin de la

48 Cf. ibid., p. 34.
49 Cf. *Le Porte Regali...*, p.19.
50 *Antirrheticus* II, 29: PG 99, 373.

liturgia de San Juan Crisóstomo, los fieles pueden confesar con admirable realismo: "Hemos *visto* la Luz verdadera". Refiriéndose a lo que nos ocupa, escribe el Damasceno: "Porque somos de doble sustancia, a saber, compuestos de alma y cuerpo, y no estando nuestra alma completamente desnuda, sino cubierta como por un cierto velo, en modo alguno podemos llegar a las cosas espirituales, sin las obras de las cosas corporales. Así como por las palabras sensibles oímos con los oídos del cuerpo, y entendemos las cosas que son espirituales, así también por la visión corporal progresamos hacia la contemplación espiritual. Por eso Cristo asumió cuerpo y alma, porque el hombre consta de cuerpo y alma. Por eso es también doble el bautismo, a saber, de agua y de Espíritu" [51].

Dice Coomaraswamy que el hecho de "conocer las cosas inmortales a través de las mortales" es lo que distingue al hombre, en cuanto persona, del animal –o del hombre animalizado–, que únicamente conoce las cosas como aparecen exteriormente, y se guía tan sólo por ese conocimiento estimativo [52]. El conocimiento auténticamente humano tiende a llevar al alma más allá de lo creado. En la Rusia del siglo XV se respondía a la herejía de los judaizantes con esta fórmula tan expresiva: "Venera espiritualmente los iconos con tu alma y sensiblemente con tu cuerpo... y vuélvete enteramente hacia los cielos" [53].

Para que el icono pueda cumplir su cometido de trampolín hacia la trascendencia, es menester que quien lo contempla se arranque previamente de las trivialidades cotidianas, de las preocupaciones mundanas. Mientras no lo haga, el icono no comenzará a hablarle. Pero cuando comience a hacerlo, le comunicará una alegría suprema, una inteligencia de la vida que trasciende todo tipo de biologismo horizontalizante [54]. Por eso, como escribe Florenskij, el icono es o más grande que sí mismo, cuando posibilita la visión de la otra orilla, o menor que sí mismo, si el que lo contempla no se abre al mundo sobrenatural, ya que entonces no pasa de ser otra cosa que una madera pintada [55].

---

51 *De imaginibus oratio* III, 12: PG 94, 1333-1336.

52 Cf. *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, p.56.

53 "Mensaje a un iconógrafo", incluido en el *Instructor*, tratado polémico de S. José de Volokolamsk; cit. por L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, pp.240-241.

54 Cf. E. Trubeckoj, *Studio sulle icone...*, p.25.

55 Cf. *Le Porte Regali...*, pp.60-61.

El icono, pues, que es superficie a la vez que profundidad, constituye una suerte de ventana, un umbral, desde donde es posible sumergirse en "la búsqueda de lo absoluto".

2. DESCENSO Y ASCENSO

No nos hubiera sido posible atravesar el confín que separa lo natural de lo sobrenatural si Dios no hubiese descendido hasta nosotros de modo que en Él nuestra vista pudiera dirigirse a lo alto. "Nos dio la figura de su sagrada carne –decía San Teodoro en un alegato al Emperador–, de modo que con nuestros ojos viésemos en imagen (*en eikoni*) el estupendo misterio de la encarnación, y de la figura de Cristo que se ve en imagen, convirtiésemos los ojos de nuestra mente a la forma intelectual, y aspirásemos perpetuamente a Él" [56].

Los pintores de iconos no hacen sino contribuir a esta pedagogía divina. No son ellos los autores últimos de los iconos, escribe Florenskij, no han sido ellos quienes pusieron los misterios al alcance de nuestros ojos, sino que se limitaron a remover lo que velaba su luz, nos ayudaron a liberarnos de las escamas que cubrían los ojos del espíritu. Observo el icono de Cristo y digo dentro de mí: Es Cristo, no su representación, sino Él mismo, contemplado a través de la mediación, a través del arte del icono. Como por una ventana, veo a la Madre de Dios en persona y me dirijo a ella suplicante, no a su representación: "El pintor de iconos me la ha indicado, sí, pero no la ha creado; ha corrido la cortina, pero Aquella que está detrás de la cortina es una realidad objetiva no sólo para mí, sino tanto para mí como para aquel que ha corrido la cortina y la ha revelado" [57].

Nosotros vemos y creemos. Pero los que vieron primero son los artistas, los pintores de iconos. Y si expresaron su visión en la imagen, lo hicieron imitando el anonadamiento del Verbo para que esta nueva "encarnación" pudiese servir a los demás como punto de partida de su propia elevación espiritual. Sin embargo, dicha elevación, como bien señala el P. Spidlik, no es automática sino que "exige del espectador

---

56 Monje Miguel, *Vida de San Teodoro Studita* 68: PG 99, 177.

57 *Le Porte Regali...*, pp.64-66.

un esfuerzo semejante a aquel del pintor, pero procediendo por un movimiento inverso bajo la forma de una ascensión del espíritu desde la tabla de madera hasta la visión espiritual" [58].

Este proceso de elevación espiritual está en estrecha relación con aquel axioma: "Dios se hace hombre para que el hombre se haga Dios". Acá diríamos: "Dios se hace visible para que el hombre se eleve a lo invisible". El culto de los iconos supone un pasaje, una pascua de la vista. Sería del todo falsa la actitud de quien pretendiera alcanzar lo invisible por el desprecio de lo visible. La contemplación del icono supone un acto de humildad de la razón, que hace eco al anonadamiento del Verbo. Los ojos deben dirigirse, sí, a lo invisible, pero pasando por lo visible; llegar a lo invisible, no por el rechazo de lo visible, sino por el descubrimiento de lo invisible *en* lo visible.

Transcribamos en favor de nuestra tesis un notable texto atribuido tanto al Damasceno como a un autor anónimo: "Cuando contemplo las imágenes de nuestro Señor Jesucristo y de María, la Madre de Dios, enseguida y sin demora alguna soy llevado con la mente a la cumbre de aquel que, siendo Dios, por nuestra miseria y abandono, tomó la forma de siervo e hizo Madre a su esclava; como un niño que mira la imagen, *lanzo el ojo espiritual del corazón con la mente hacia el misterio de la economía encarnada*" [59].

3. El Progreso de la Mirada

La mirada del hombre, destinada a espectáculos inconmensurables, ha de purificarse sin cesar. Spidlik ha expuesto admirablemente las diversas etapas de ascensión del espíritu en la contemplación del icono. Según el esquema clásico, tres "visiones" se escalonan: la sensible, la intelectual y la espiritual. La visión sensible se realiza a través de los sentidos y se queda en la superficie de las cosas, la visión intelectual es obra del entendimiento y descubre el mundo de las esencias, la visión espiritual la alcanza sólo el corazón puro que "ve a Dios" (cf. Mt 5, 8).

58 "El icono, manifestación del mundo espiritual", en *Gladius*..., 93.

59 *Adversus Iconoclastas* 13: PG 96, 1360; y Anónimo, *Invectiva contra haereticos* 13: PG 109, 513.

De lo que se trata es de reconocer la conexión intrínseca de estos tres tipos de visión. Precisamente la actitud idolátrica de los primitivos se caracteriza por cerrarse al paso de una visión a otra; frenándose en lo puramente material, adoran a los mismos objetos visibles. Pero cabe una idolatría más refinada, la "idolatría de los conceptos", como la llama San Gregorio de Nyssa, y se verifica en aquellos que se detienen en lo intelectual y no pasan a lo espiritual [60].

La ascensión de la mirada requiere un largo proceso de purificación espiritual. Cuando Cristo sanó al ciego de nacimiento, éste primero vio la gente que lo rodeaba como si fueran árboles que caminaban (cf. Mc 8, 24). Era el primer paso en el camino a la visión de las cosas celestiales [61].

La visión espiritual de la imagen sólo es posible para quien ha madurado interiormente. Como dice San Simeón, el Nuevo Teólogo, "en adelante ya no es el mero hombre que mira sensiblemente lo sensible sino, vuelto algo más que un hombre, contempla espiritualmente las cosas sensibles" [62]. Ahora sus ojos son nuevos, educados en la escuela del silencio interior. Su contemplación, que ha pasado por lo que los iconógrafos llaman "el ayuno de los ojos", se sitúa más allá de las sensaciones y del discurso [63].

En el lenguaje de Clemente de Alejandría, tomado del vocabulario de los rituales mistéricos griegos, es el paso de los "pequeños misterios" (*mykrá mysteria*) a los "grandes misterios" (*megala mysteria*). Los iniciados en los cultos griegos comenzaban su itinerario con un acto de purificación, semejante a nuestra confesión de los pecados. Luego eran introducidos en los "pequeños misterios", etapa de preparación doctrinal, para llegar finalmente a los "grandes misterios", donde ya no se aprendía, sino que se contemplaba lo trascendente. Era la *epopteia*, el más alto grado de iniciación, palabra asumida por el vocabulario cristiano para designar la contemplación de Dios [64].

---

60 Cf. S. Gregorio de Nyssa, *La vida de Moisés*: PG 44, 377. Para los tres tipos de visión, cf. el art. de T. Spidlik, "El icono, manifestación del mundo espiritual", en *Gladius*..., 93-98.

61 Cf. P. Florenskij, *Le Porte Regali*..., p. 59.

62 Cit. en L. Ouspensky, *La théologie de l'icône*..., pp.241-242.

63 Cf. S. Doroteo de Gaza, *Instrucciones útiles a sus discípulos* XV, 164: SC 92, p. 455.

64 Cf. V. Lossky, *Vision de Dieu*..., p.41.

4. La Contemplación y "los Ojos de la Paloma"

Evdokimov describe la ascensión de la mirada como un movimiento interior casi musical. Los ojos ya no parpadean ante el espectáculo divino, lo "sobrenatural" se muestra sobrenaturalmente natural, familiar e íntimo [65]. Orígenes lo ha expresado con fina penetración: "Los ojos de la inteligencia se elevan hasta que no se detienen ya en los bienes terrestres... ¿Cómo no sacarán las mayores ventajas esos ojos, si contemplan a descubierto la gloria del Altísimo y se transforman en su misma imagen, de gloria en gloria? Reciben entonces un reflejo de lo inteligible divino, según está escrito: La luz de tu rostro, Señor, se ha reflejado sobre nosotros (Ps 4, 7)" [66].

Según Evdokimov, la contemplación, en su término, es de tipo unitivo, inefable y trans-discursivo. El icono, como representación simbólica que es, invita a trascender el símbolo, a comulgar en la hipóstasis significada. "El icono es la última flecha del eros humano arrojada al corazón del Misterio... A la flecha icónica, el Eros divino responde por su cercanía abrasante" [67].

Los iconos pueden llegar a ser *visiones* o revelaciones espirituales concedidas a una determinada persona, el artista que los realizó [68]; e incluso es posible que susciten en algunos de los que los contemplan una "visión" semejante. En dicho nivel, la palabra se desvanece, toda explicación se torna inútil, impotente. Para describir este estado, los Padres sólo emplean paradojas: "Se lanza por el hecho mismo de haber llegado", "el pozo de agua viva", "el movimiento inmóvil". Tales expresiones del lenguaje místico ilustran admirablemente las virtualidades del icono [69].

Un último dato, antes de concluir este apartado. Si al decir de los Padres, el contemplativo mira "con el ojo de Dios", como se expresa San Máximo el Confesor, esa mirada, que ya es más divina que humana, no puede sino estar en relación especial con el Espíritu Santo. San

---

65 Cf. *L'Orthodoxie..*, pp.11-12.

66 *De oratione* 9: PG 11, 444.

67 *L'art de l'icône...*, pp.198-199.

68 Cf. S. Boulgakoff, *L'Orthodoxie*, Enotikon, Paris, 1958, pp.197-198. El autor afirma que, en Occidente, las obras de Fra Angélico tienen algo de este carácter.

69 Cf. P. Evdokimov, *L'art de l'icône...*, pp.192-193.

Gregorio de Nyssa, tras haberse referido al "movimiento innato del alma que la lleva hacia las cumbres de la belleza espiritual" [70], incita a "mirar por los ojos de la Paloma", es decir, del Espíritu Santo. Cirilo de Alejandría precisa que lo propio del Espíritu es ser el Espíritu de la Belleza, la forma de las formas; es en el Espíritu, dice, donde participamos de la Belleza de la naturaleza divina [71]. Cuando Dios creó al hombre, sopló sobre él el aliento del Espíritu, que "confirió al hombre la belleza perfecta" [72]. Sellado por los dones del Espíritu Santo, el cristiano recibe un carisma contemplativo; lleva en él "un logos poético escondido", que le permite trascender lo visible, o mejor, contemplar lo invisible en lo visible [73].

Mirar al icono "con los ojos de la Paloma" es ir más allá de sus apariencias, es contemplarlo con los ojos transfigurados por la luz divina [74]. En la oración del segundo domingo de Cuaresma, en que se lee el evangelio de la Transfiguración, le pedimos a Dios que "después de haber purificado nuestra mirada interior, podamos gozar de la visión de su gloria".

5. La Visión del Icono y la Parusía Esjatológica

Para los autores griegos, la luz que permite penetrar en lo más profundo del icono no es ni material, ni espiritual, sino divina, esplendor inefable de la gloria de Dios. Es la esjatología inaugurada porque, como dice Palamás, "no hay más que una sola y misma luz divina: la del Tabor, la que contemplan las almas purificadas desde ahora, la de la parusía y los bienes eternos futuros" [75]. Esta luz reverbera en la historia, pero no es de este mundo, sino del otro; se integra en "el misterio del octavo día", e inaugura la parusía en las almas santas, primicia de la manifestación final, cuando Dios aparecerá a todos en su luz inaccesible.

70 *De hominis opificio* 12: PG 44, 161.
71 Cf. *In Ioan.* 16, 25: PG 73, 464.
72 *In Mt.* 24, 51: PG 72, 445.
73 Cf. S. Basilio, *Hom. 21*: PG 31, 216-217. 549.
74 Cf. V. Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient...*, pp.224-229.
75 Cit. en P. Evdokimov, *El conocimiento de Dios en la tradición oriental...*, pp.173-174.

El tema de la visión se mezcla con el de la gloria. San Ireneo se expresa de manera categórica: "La gloria de Dios es el hombre vivo, mientras que la vida del hombre es la visión de Dios" [76]. Poco antes había escrito: "El Verbo se hizo carne... a fin de que todo lo que existe pueda ver... a su Rey; y también para que la luz paterna se expanda en el cuerpo de nuestro Señor y, de su cuerpo, derive hasta nosotros, de modo que el hombre llegue así a la incorruptibilidad, estando revestido de la luz del Padre" [77]. Si la luz deificante del Padre se ha manifestado en la tierra, en el cuerpo de Cristo transfigurado, ello significa que la visión paterna, propia del siglo futuro, puede comenzar desde acá abajo, si bien el estado de bienaventuranza perfecta se reserva para el cielo [78].

Señala Ouspensky que el icono se pinta según la naturaleza, pero con la ayuda de símbolos, porque la naturaleza que muestra no es representable directamente. Lo que exhibe el icono es el mundo que sólo será plenamente revelado en el segundo advenimiento del Señor [79].

Recordemos cómo el canon tercero del Octavo Concilio Ecuménico advertía: "Si alguien se niega a venerar el icono de Cristo Salvador, que no vea su rostro en su segundo advenimiento". La imagen, en cuanto testimonio de la Encarnación del Verbo, se relaciona intrínsecamente con la esjatología. La visión de Cristo en su segunda venida, supone la confesión de su primera venida, y la veneración del icono que da testimonio de dicha venida. Y viceversa: la veneración del icono de Cristo es una prenda y una condición de la visión del Señor en la gloria de su segundo adviento. Dicho con palabras de Lossky: "El culto de los iconos es, en cierto sentido, un comienzo de la visión de Dios", un comienzo de la visión cara a cara. En el icono de Cristo contemplamos su Persona divina en la gloria con la cual retornará, es decir, su Rostro transfigurado y glorioso [80].

Hemos dicho más arriba que para responder a los argumentos de los iconoclastas, los cristianos ortodoxos afirmaban que si la imagen es desemejante al prototipo "en cuanto a la naturaleza", le es semejante

76 *Adv. Haer.* IV, 20, 7: PG 7, 1037.
77 Ibid. IV, 20, 2: PG 7, 1033.
78 Cf. V. Lossky, *Vision de Dieu...*, pp.34-36.
79 Cf. *La théologie de l'icône...*, p.175.
80 Cf. L. Ouspensky, ibid., pp. 183-184.

"en cuanto a la hipóstasis" y "el nombre". En los iconos de Cristo está representada la Hipóstasis del Verbo encarnado y no su naturaleza divina o humana. Quien contempla a Cristo en su icono lo hace no "de naturaleza a naturaleza" sino "de persona a Persona", y, en cierto modo, "cara a cara". Este tipo de visión es ya una suerte de comunión con la Persona divina de Cristo, y de alguna manera un adelanto del fin de la historia [81].

En el siglo XIX el metropolita Filarete de Moscú aplicaba a la visión del icono de Cristo las palabras de San Pablo: "Todos nosotros, a cara descubierta, contemplamos como en un espejo la gloria del Señor, y nos transformamos en la misma imagen, de gloria en gloria, como [movidos] por el Espíritu del Señor" (2 Cor 3, 18), palabras que comentaba de la siguiente manera: "Notad que no habla de él solo, sino de *todos*; consiguientemente no habla de un privilegio particular de un hombre inspirado de Dios, sino de una acción y de un estado que son accesibles a un gran número y, en cierto grado, a todos. Nosotros todos, dice, contemplamos a cara descubierta la gloria del Señor, es decir, contemplamos no solamente el rostro de Jesucristo, sino su *gloria*... No contemplamos como espectadores inactivos, sino que presentamos nuestra alma al rostro luminoso de Jesucristo como un espejo para recibir su luz, y nosotros mismos *nos transformamos en la misma imagen...*, esforzándonos sin interrupción por crecer en semejanza a la imagen de Jesucristo" [82].

Para comprender mejor la visión del icono como preludio de la visión esjatológica, puede ayudar la enseñanza tradicional del Occidente sobre los tres grandes estadios de la historia de salvación: el del Antiguo Testamento, que es *umbra* (sombra), porque preludia, a través de los tipos y figuras, la realidad que se aproxima; el del Nuevo Testamento,

---

81 Cf. P. Evdokimov, *El conocimiento de Dios en la tradición oriental...*, pp.172-173. En el segundo tropario de la 4ª oda del canon de la Santa Faz (16 de agosto) se lee: "Antaño Moisés, a pedido suyo, pudo contemplar oscuramente la gloria divina, viendo las espaldas de Dios; pero ahora, Salvador nuestro, el nuevo Israel te ve claramente, cara a cara".

82 Hom. cit. por L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, pp. 184-185. Afirma Evdokimov que este acusado esjatologismo, tan propio de la idiosincrasia del cristianismo ruso, preservó a la Ortodoxia de la influencia del mundo secularizado, y le hizo ignorar el iluminismo, el modernismo y el progresismo. Un sacerdote que visitaba Rusia, preguntó cuál era el problema más acuciante de la Iglesia rusa, y le respondieron sin vacilar: La Parusía: cf. *L'Orthodoxie...*, p.9.

que es *imago* (imagen), ya que en parte brilla con el conocimiento de la verdad, y en parte está oscurecido por los símbolos, siendo el régimen de los sacramentos; y el de la vida futura, que es *veritas* (verdad), donde ya no habrá símbolos ni oscuridad, sino que la verdad se manifestará en su esplendor plenario [83].

En términos semejantes se expresaba ya el Damasceno, según el cual todo el orden de la ley, y por tanto la totalidad del culto véterotestamentario, era un régimen santo por el cual, a través de la materia, los hombres eran conducidos a Dios, que está lejos de la materia; y al mismo tiempo constituía una especie de sombra de la imagen (*skiagrafía... tes eikonos*), es decir, de nuestro culto. El culto cristiano, en cambio, es imagen de los bienes futuros de la Jerusalén celestial, no hecha por mano de hombres, y por tanto independiente de la materia [84]. San Juan Crisóstomo distinguía también tres etapas: la de la ley, que era la sombra o el bosquejo de la pintura; la de la gracia y la verdad, que es ya la pintura hecha con colores; y finalmente la de la realidad postrera, que pertenece al siglo futuro. "De este modo el Antiguo Testamento es figura de la figura; el Nuevo, en cambio, figura de las mismas realidades" [85].

Estamos, pues, en el estadio del icono, al que podríamos también aplicarle la triple significación que Santo Tomás atribuye al régimen sacramental [86]. Porque el icono es, como los sacramentos, *signo rememorativo* de las personas y los misterios en él representados, *signo demostrativo* de la presencia salvífica de Cristo y de los santos, y por último, *signo profético* de la esjatología, ya que nos incita a mirar hacia el futuro, a mirar a Cristo en la gloria de su Padre. El arte cristiano carecería de una dimensión esencial en el caso de que no incluyese un cierto anticipo de la gloria venidera, de que no implicase una exhortación a la "gozosa esperanza". Afirma Fumet que si, al decir de E. Hello, el amor es "lo que adivina", resulta imposible pensar que el arte no tenga puntos o aspectos comunes con la profecía [87]. "El icono es una imagen

83 Cf. Juan Escoto, *In Ev. Io.*: PL 122, 308-309. Los griegos denominan a estos tres estadios: *skiá, eikón y alétheia.*

84 Cf. *De imaginibus oratio* II, 23: PG 94, 1309.

85 *Com. a la Ep. ad Hebr.*; cit. por S. Juan Damasceno, *De imaginibus oratio* I: PG 94, 1269-1271.

86 Cf. *Suma Teológica* III, 60, 3, c.

87 Cf. *El proceso del arte...*, p.125.

del mundo futuro –escribe Florenskij–; de alguna manera salta por sobre el tiempo y ve, aunque sea de modo vacilante, «como en enigma y en espejo», las imágenes del mundo futuro".

Las crónicas de la época cuentan que Rubliov, el más grande de los iconógrafos rusos, pasaba sus momentos de descanso, junto con su compañero y amigo Daniel, entre los antiguos iconos, "llenos ambos de gozo divino" y sumidos en incesante contemplación. Después de su muerte, Rubliov se le aparecería a Daniel, "radiante con todos los colores de sus iconos", invitándole a seguirlo gozosamente "en la felicidad infinita" [88].

88 Se cuenta que cuando los contemporáneos de Rubliov contemplaron por primera vez su obra maestra, el icono de la Trinidad, exclamaron: "Hemos visto los cielos abiertos y los esplendores de la Divinidad".

Capítulo Quinto

LA TRANSFIGURACIÓN DE LA MATERIA POR LA LUZ Y EL COLOR

LÁMINA 7



El Nacimiento, Escuela de Rubliov
s. XV (Moscú, Galería Tretiakov)

LÁMINA 8



La Presentación en el Templo, fines del s. XV o comienzos del XVI (Nóvgorod, Museo de Historia y Arquitectura)

EL tema de la luz está presente en todas las grandes tradiciones, cristianas o no. E incluso ha penetrado en el lenguaje cotidiano. Expresiones tales como «ingenio chispeante», «exposición lúcida», «claridad mental», no son meras figuras u ornatos de lenguaje, sino vestigios de una perdurable doctrina de la luz, que se encuentra en la base de la significación del icono.

I. TRANSFIGURACIÓN Y LUZ DOXOLÓGICA

Nos hemos referido anteriormente a la relación del icono con su arquetipo original, y al amplio recorrido que se abre a la visión del icono en camino a la contemplación final. Expongamos ahora la enseñanza tradicional sobre la iluminación de la materia, tal cual se realiza en el icono, y que ha sido estudiada en relación con la luz del Tabor y la transfiguración del cuerpo de Cristo.

1. La Mística de la Luz

Dentro de la tradición oriental, sobre todo en la escuela hesicasta, la luz tiene un papel de primordial trascendencia en relación con la vida espiritual, y, consiguientemente, con el tema del icono.

a. Luz y tinieblas

Tratemos, ante todo, de penetrar en lo que se ha dado en llamar "la metafísica de la luz", presupuesto fundamental de la pintura de iconos.

Conviene primeramente recordar cómo concebían los antiguos la visión. Según ellos, el ojo emitía su luz y el objeto despedía la suya; la visión se producía cuando entre el ojo y el objeto se formaba un medio homogéneo. Sea lo que fuere del valor "científico" de esta concepción, que sin duda influyó en el modo de entender la contemplación del icono, la teoría no carece de interés ya que permite comprender por qué toda visión tiene algo de "transformante". En un sentido más profundo, y particularmente entre los griegos, se consideraba como "iluminación" la suprema inteligencia metafísica de los principios del ser. La ontología platónica, basada en el mundo puro y luminoso de las ideas, era una metafísica de la luz. Para Platón, el ser absoluto y principio de toda existencia es el Bien, que al tiempo que engendra en el hombre la inteligencia, se refleja en el mundo material por la luz. De esa suerte, la luz pierde su carácter puramente físico porque, a través de ella, Dios comunica al hombre su verdad, su bondad y su belleza. En cambio, el mundo que nos rodea es considerado como una suma de elementos heterogéneos, amalgamados a la tiniebla, es decir, al no-ser.

El neo-platonismo retoma la idea de Platón, y la convierte en el elemento constitutivo de su nuevo sistema filosófico. Mediante la luz, los seres reciben belleza y bondad moral, al punto de que las cosas no son bellas sino en el grado en que la reflejan. Sin la luz, la materia es tenebrosa. Así se hace manifiesta, como en las religiones mistéricas del Oriente, una dualidad en conflicto: la luz y la tiniebla, el bien y el mal. En Plotino, la luz reviste un sentido religioso e interior: sólo ella permite escapar a la condición humana, al mundo de la materia. Para poder percibirla, es preciso que el ojo interior sustituya a los ojos del cuerpo, hasta que la visión de los sentidos y del pensamiento racional sean trascendidos por la "visión intelectual", única capaz de abrirse a la contemplación del Ser para identificarse con él, en "la visión inefable e indescriptible" de su luz.

Esta exaltación de la luz fue ampliamente asumida por el cristianismo primitivo, tan deudor del pensamiento griego, si bien con importantes retoques, y recibiendo una significación trascendente. "Todo lo que se manifiesta es luz", afirmará San Pablo (Ef 5, 13), es decir, todo ser es luz. Lo que no es luz no se descubre, pues carece de realidad. En Dios todo es ser, todo es plenitud de realidad.

Pero fue sobre todo el Pseudo-Dionisio quien mejor integró el tema de la luz en su cosmovisión. Como se sabe, Dionisio nos ha dejado

una descripción del orden jerárquico que existe tanto en el cosmos inteligible (*kosmos noétos*) como en el cosmos sensible (*kosmos aisthétos*). La luz inmaterial, que proviene de Dios, su origen fontal, se comunica ante todo a las jerarquías supremas de los espíritus celestiales, es decir, a los serafines, querubines y tronos, quienes la reflejan a las jerarquías subsiguientes hasta llegar a los ángeles de la jerarquía inferior, los cuales, a su vez, la transmiten a las jerarquías eclesiásticas, cuya función primordial consiste en comunicar a los hombres la luz divina, mediante la palabra y los sacramentos. Las relaciones entre las diversas jerarquías –celestes y terrestres– se caracterizan por la armonía (*harmonía*), la sinfonía (*symphonía*) y la simetría (*symmetría*). No deja de resultar digna de admiración la belleza del universo dionisiano. El lenguaje que la expresa es el de un artista y un poeta [1].

Los análisis antedichos se basan en una experiencia primigenia de los hombres. La luz y las tinieblas evocan la vida y la muerte, el bien y el mal. Esta polaridad traduce la polaridad misma de la existencia humana. La luz es vitalidad, gozo y claridad; lo que no tiene luz se muestra tenebroso y opaco. La tiniebla es privación, algo que está fuera, y, en última instancia, al margen de Dios; es el Hades, pura oscuridad, carente de existencia. No deja de ser significativo que la palabra Hades (*ádes, áides*) hasta etimológicamente signifique "sin visibilidad": lo que está privado de visibilidad. La tiniebla es infructuosa, y por eso "las obras de las tinieblas" son calificadas por el Apóstol de "estériles" (cf. Ef 5, 11) [2].

Las expresiones compuestas con el vocablo "luz", como "portador de luz", "figura de luz", "afirmación iluminada", "principio luminoso", "revelación de luz", aparecen por centenares en la primera tradición cristiana, particularmente en el lenguaje litúrgico. No olvidemos que el bautismo era llamado "iluminación" (*fotismós*), y a los bautizados se los denominaba "iluminados" (*fotismoi*).

---

1 Para la exposición del pensamiento de Platón, del neo-platonismo y de Dionisio, en relación con el tema de la luz, cf. una buena síntesis en E. Sendler, *L'icône, image de l'invisible*, Desclée de Brouwer, Paris, 1981, pp.155-160. Egon Sendler, S. J., nació en Silesia en 1923. Desde hace más de treinta años se dedica al arte bizantino. Actualmente enseña iconografía y dirige un taller de iconos en el Centro de Estudios Rusos de Meudon. Ha pintado, asimismo, frescos en varias iglesias bizantinas: Meudon, Roma, Líbano, Estados Unidos. Su libro recién citado es no solo teórico sino también práctico, ofreciendo precisas y detalladas instrucciones para los que se dedican a la pintura de iconos.

2 Cf. *Le Porte Regali...*, pp.176 ss.

b. La luz en la Trinidad y su comunicación energética

La luz tiene su fuente última en la Trinidad. Al decir de San Gregorio de Nazianzo, "las tres luces no forman más que una sola luz". Cuando la Escritura habla de "la gloria de Dios" se está refiriendo a aquella luz, con la que Dios se manifiesta hacia afuera. Es la majestad eterna de las Tres Divinas Personas pero que se irradia, dejándose conocer por las creaturas.

La tradición oriental sostiene que Dios, incomunicable por naturaleza, se comunica mediante sus "manifestaciones"; se da a conocer en su actuar, permaneciendo incognoscible en su ser esencial. Dicha doctrina se basa en una compleja distinción entre la *ousía* (esencia), radicalmente trascendente, y las *energías*, por las cuales Dios se da a conocer sin perder su unidad sustancial [3]. Los teólogos orientales creyeron encontrar antecedentes de dicha doctrina en el Pseudo-Dionisio, quien habló de "virtudes" o "fuerzas" (*dinámeis*), para designar lo divino que se esconde en todo lo que existe, lo cual permite el conocimiento de Dios a través de las creaturas [4]. Para designar las "*dinámeis*" de Dionisio, los Capadocios prefirieron la palabra "energías".

A raíz de este tema estalló una grave polémica, sobre todo en el Oriente. El monje Barlaam y los escolásticos orientales vieron en la distinción entre la esencia y las energías un atentado contra la simplicidad de Dios, una suerte de politeísmo. Pero sus partidarios replicaron diciendo que las energías no eran "elementos" del Ser divino, que podían ser consideradas separadamente de la Trinidad, sino su manifestación común, su irradiación eterna. Las energías manifiestan los Nombres de Dios, según la clásica enseñanza del Areopagita: Sabiduría, Vida, Poder, Luz, Belleza, Justicia, Amor, Ser, y una infinidad de otros "nombres" que nos restan desconocidos, porque el mundo no es capaz de abarcar la plenitud de la manifestación divina que se revela en las energías, así como todos los libros del mundo serían incapaces de contener las muchas cosas que hizo Jesús, según la expresión de San Juan (cf. 21, 25).

---

3 Cf. P. Evdokimov, *El conocimiento de Dios en la tradición oriental...*, p.71.
4 Cf. *De Div. Nom.* II, 4: PG 3, 640.

De acuerdo a la terminología occidental, la Trinidad puede ser considerada en sí misma (es la "teología" en su sentido más estricto), y en sus relaciones con la creatura (es el campo de la "economía", o dispensación divina). Conforme a esta división, las energías ocuparían un lugar intermedio: por una parte, pertenecen al ámbito de la teología, como fuerzas eternas e inseparables de la Trinidad, que existen independientemente del acto de la creación del mundo; pero, por otra, se relacionan también al campo de la economía, puesto que Dios se manifiesta a las creaturas por medio de esas energías "que descienden hasta nosotros", como escribe San Basilio.

De este modo, la teología de la Iglesia de Oriente distingue en Dios: las tres hipóstasis o procesiones personales, la naturaleza o esencia, y las energías o procesiones naturales. Las energías son inseparables de la naturaleza, y la naturaleza es inseparable de las tres personas [5].

Filarete de Moscú se refirió expresamente a este tema en un sermón de Navidad, comentando el canto angélico del Gloria: "La gloria es la revelación, la manifestación, el reflejo, el vestido de la perfección interior. Dios se revela a sí mismo desde toda la eternidad por la generación eterna de su Hijo consustancial y por la procesión eterna de su Espíritu consustancial, y así su unidad, en su Trinidad santa, resplandece con una gloria esencial, imperecedera, inmutable. Dios Padre es *el Padre de la gloria* (Ef 1, 17); el Hijo es *el esplendor de su gloria* (Heb 1, 3) y *tuvo la gloria de su Padre antes que el mundo fuese* (Jn 17, 5); de modo semejante, el Espíritu de Dios *es Espíritu de la gloria* (1 Pe 4, 14). En esta gloria propia, intrínseca, Dios vive en una felicidad perfecta, sin tener necesidad de ningún testigo, sin poder admitir ninguna partición. Pero como en su clemencia y en su amor infinitos desea comunicar su felicidad, hacer a otros partícipes bienaventurados de su gloria, derrama sus perfecciones infinitas, y éstas se develan en sus creaturas; su gloria se manifiesta en las potencias angélicas, se refleja en el hombre, reviste la magnificencia del mundo visible; comunica su gloria; quienes se han hecho participantes de ella la reciben; la gloria retorna a Él, y en esta circunvolución perpetua, por así decirlo, de la gloria divina, consiste la vida bienaventurada, la felicidad de las creaturas" [6].

---

5 Cf. V. Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*.... pp.70-84. Ver una excelente explicación de esta materia en su capítulo "Energies incréées", pp.65-86. Palamás compara la esencia con el sol y las energías con sus rayos: cf. *Capita physica*: PG 90, 1185-1188.

6 Trad. franc. por A. Serpinte, Paris, 1866, I, pp.3-4.

Según el relato bíblico de la creación, al comienzo Dios dijo: "«Haya luz», y hubo luz. Y vio Dios ser buena la luz, y la separó de las tinieblas... y hubo una tarde y una mañana, fue el día" (Gen 1, 3-4). Las tinieblas y la noche no fueron creadas por Dios, sino que serían como el dorso oscuro de lo que hizo el Señor. Por otra parte, la luz de que allí se habla no es un elemento óptico. Éste recién aparecerá el cuarto día, con la creación del sol. Para Clemente de Alejandría, la luz del primer día preexiste a la creación del mundo. "Es la verdadera luz del Logos, que ilumina las cosas todavía ocultas, y por la cual toda criatura ha llegado a la existencia". Evdokimov cree ver en esta manifestación inicial –*in principio*– de la luz la revelación hacia afuera del Rostro eterno de Dios [7].

La Luz eterna se encarna en Cristo, Luz del mundo (cf. Jn 8, 12), luz verdadera que ilumina a todos los hombres (cf. Jn 1, 9), luz que brilla en las tinieblas (cf. Jn 1, 5), luz que es fuego arrojado a la tierra para que se haga incendio (cf. Lc 12, 49). "El fuego inmaterial y divino ilumina y pone a prueba las almas –escribe San Macario de Egipto–. Este fuego descendió sobre los apóstoles bajo la forma de lenguas de llamas. Este fuego resplandeció ante Pablo, le habló, iluminó su espíritu, y al mismo tiempo enceguеció sus ojos, porque lo que es carne no puede soportar el esplendor de semejante luz. Moisés vio ese fuego en la zarza ardiente. Ese fuego arrebató a Elías de la tierra, en forma de un carro ardiente. . . Ese fuego expulsa a los demonios, extermina los pecados. Es la fuerza de la resurrección, la realidad de la vida eterna, la iluminación de las almas santas, la estabilidad de los poderes celestiales" [8]. Probablemente el autor se refiere a las energías divinas, a los "rayos de la divinidad" de que hablaba Dionisio [9].

c. La luz de la contemplación en camino hacia la iluminación plenaria

Hay, por cierto, diversos tipos de luz. El *Tomo hagiorítico*, una apología redactada por los monjes del Monte Athos con motivo de los debates teológicos sobre la luz de la Transfiguración, y que la Patrología

7 Cf. *L'art de l'icône...*, p.14.
8 *Hom. esp.* V, 8: PG 32, 513.
9 Cf. V. Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d' Orient...*, pp. 216-218.

Griega incluye en su tomo 150, distingue entre la luz sensible, la luz de la inteligencia y, finalmente, la luz increada, que sobrepasa ampliamente las otras dos. La luz sensible es la que revela los objetos propios de los sentidos. La luz intelectual es la que posibilita la penetración en las verdades que trascienden el orden sensorial. La luz increada se mueve en un nivel infinitamente superior, si bien se vale de las dos primeras luces. "Cuando los que son dignos de ella reciben la gracia y la fuerza espiritual y sobrenatural, perciben tanto por los sentidos como por la inteligencia lo que está por encima de todo sentido y de toda inteligencia" (col. 1833).

Los Padres griegos no han dejado de relacionar el arte de la teología con el tema de la luz divina. San Gregorio de Nyssa, por ejemplo, para quien la ciencia acerca de Dios implica una honda experiencia espiritual, un especial "sentido de Dios", afirma que no hay teología –a la que a veces denomina *teognosía*– sin contemplación, y no hay contemplación sin una especial iluminación interior. Asimismo para Simeón, el Nuevo Teólogo, teologizar es referir lo que se ve por medio de la luz divina, traducir en términos teológicos lo que de Dios se contempla, relatar su contenido [10].

Asimismo los Padres se refirieron al progreso espiritual en términos de luz. San Gregorio de Nyssa describe el ascenso del alma que, aspirada desde lo alto, oye en la cumbre una voz que le dice: "Te has hecho hermosa acercándote a mi Luz". En la cúspide de la santidad, el ser humano se hace en cierta manera luz, dice Palamás [11]. Espléndidamente señala Florenskij la semejanza del proceder de Dios, al guiar por el camino de la santidad, con el método del artista. No en vano es Dios el Artista Supremo, quien nos eligió en Cristo desde antes de la constitución del mundo (cf. Ef 1, 4) para que llegáramos a ser hijos de la luz. Lo que el pintor hace en pequeño, Dios lo realiza con nosotros en grande: comienza con un boceto preliminar, delinea luego las futuras imágenes, y termina su trabajo con la aplicación de la luz y del oro resplandeciente [12]. Durante seis días el iconógrafo divino creó, mediante una "clarificación progresiva", el ser cósmico del hombre. El séptimo día, el día de Pentecostés, el Espíritu Santo lo transmuta en fuego y luz, incoando el octavo día, el día del sol sin ocaso.

---

10 Cf. P. Evdokimov, *El conocimiento de Dios en la tradición oriental...*, p.18.

11 Cf. *Hom. 34 y 35, sobre la Transfiguración*: PG 151, 424-459.

12 Cf. *Le Porte Regali...*, p.184.

De este modo, así como la luz está en el comienzo, en el Génesis, también lo está en el término, en el Apocalipsis. A semejanza del primer día de la creación, "el siglo futuro constituye todo él un solo día, el Gran Día", escribe San Gregorio de Nyssa. Lo afirma el mismo Apocalipsis: "No habrá ya noche, y los hombres no tendrán necesidad ni de la luz de una lámpara, ni de la luz del sol, porque el Señor Dios los iluminará por los siglos de los siglos" (22, 5). La primera palabra de la Biblia: "Que la luz sea", será también la última.

2. LA LUZ DE LA TRANSFIGURACIÓN O LUZ TABÓRICA

Ya hemos aludido, si bien someramente, a este misterio. Con todo, merece una consideración más prolongada. El hecho de la Transfiguración es para el mundo oriental un acontecimiento central entre los misterios de Cristo. Y está en conexión directa con el sentido luminoso de los iconos, al punto que la primera imagen que había de hacer el artista era el icono de la Transfiguración (**ver lámina 9**) [13].

a. El misterio de la Transfiguración

"Se transfiguró delante de ellos; su rostro resplandeció como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz" (Mt 17, 2; cf. Mc 9, 3; Lc 9, 29). Jesús se manifestó a sus discípulos no ya en su "forma de siervo", sino como Señor. Dice San Pablo que antes de su encarnación Cristo existía "en forma de Dios" *–in forma Dei–*, pero luego se anonadó tomando la "forma de siervo" *–forma servi–* (cf. Fil 2, 6-7). Existir *in forma Dei* es vivir en el "esplendor de la gloria" *–splendor gloriae–* (Heb 1, 3). El Hijo se despoja voluntariamente de su gloria, se vacía de sí, por decirlo de alguna manera, se reduce a forma humana, sin dejar, por cierto, de ser Dios. La *forma Dei* y la *forma servi* se encontraron cuando el Verbo se hizo hombre, pero entonces la naturaleza divina veló su gloria al revestir la "forma servi"; en cambio, a partir de su resurrección, la naturaleza humana se despojó de la "forma servi", desvelando la "forma Dei". Pero debe quedar bien en claro que así como antes, al abajarse, no dejó de ser Dios, así ahora, al elevarse, no deja de ser hombre.

13 La predilección del mundo oriental por este misterio se refleja también en el elevado número de iglesias puestas bajo dicha advocación.

Sin embargo, advertimos por el Evangelio que, aun antes de su resurrección, en algunas ocasiones dejó transparentar la gloria que escondía, como por ejemplo al realizar milagros tan sobrenaturales. Algo semejante acaeció en el momento de su Transfiguración sobre el Tabor. Su cuerpo íntegro se convirtió, por así decirlo, en el vestido luminoso de su divinidad. "En lo que concierne al carácter de la Transfiguración –afirman los Padres del Séptimo Concilio Ecuménico– ella tuvo lugar no de manera que el Verbo abandonase la imagen humana, sino más bien mediante la iluminación de esta imagen humana por su gloria" [14].

San Juan Damasceno se refirió repetidas veces a la Transfiguración. En una de sus homilías sobre dicho misterio afirma que Cristo, al encarnarse, en modo alguno perdió el esplendor de su divinidad sino que tan sólo lo veló por amor a los hombres. Casi podría decirse que el verdadero milagro fue el permanente ocultamiento de su gloria. Y así "en la Transfiguración, Cristo no se convirtió en lo que no era antes, sino que se mostró a sus discípulos tal cual era, abriéndoles los ojos, dándoles la vista a los que eran ciegos" [15]. Aquel a quien los apóstoles veían sobre el Tabor era el Jesús de siempre, pero ahora habían recibido el poder de contemplarlo en su gloria eterna, de percibir la "energía" de su naturaleza divina. "Lo divino lo eleva [sobre lo creado] y comunica al cuerpo el resplandor propio de su gloria" [16]. Es la aplicación de la doctrina energética a la cristología: la naturaleza divina permanece inaccesible en sí misma, pero su energía gloriosa penetra la naturaleza creada, la impregna con su esplendor. La humanidad de Cristo refleja a Dios [17].

Señala Evdokimov que el esplendor de la Transfiguración se deriva de la persona misma del Verbo encarnado. El "esplendor" es inherente a la verdad, pero la verdad no existe en abstracto. En su nivel más elevado, exige una personalización, busca ser hipostasiada, y Cristo responde declarando: "Yo soy la Verdad", la verdad refulgente. Y como el esplendor de la verdad no es otra cosa que la belleza, según la clásica definición de Platón, la afirmación del Señor significa también:

---

14 6ª sesión.

15 *Hom. in Transf. Domini* 12: PG 96, 564. Algo semejante enseña S. Tomás en *Suma Teológica* III, 45, 2, c.

16 Ibid. 565.

17 Cf. V. Lossky, *Vision de Dieu...*, p.115.

"Yo soy la Belleza". Por eso decía Dostoievski que "no hay ni puede haber nada más hermoso y más perfecto que Cristo", y también que la naturaleza humana de Cristo era "la imagen positivamente, absolutamente bella". En el Tabor, la Verdad encarnada resplandece, rebosante de belleza [18].

b. Hacerse luz

En la Transfiguración, el Señor mostró su gloria. Pero de poco hubiera valido que Cristo resplandeciese si nadie hubiese sido capaz de contemplarlo tal, si los allí presentes no hubiesen tenido ojos para percibir la transformación. Siguiendo la enseñanza arriba consignada del Damasceno, podríase decir que la Transfiguración no implicó un cambio en Cristo, ni siquiera en su naturaleza humana, sino que el cambio se produjo en el interior de los apóstoles, que recibieron por un momento la facultad de ver a su Maestro tal cual era, resplandeciendo con la luz eterna de su divinidad. Como bien dice Palamás, la Transfiguración de Cristo fue, de hecho, la transfiguración de las facultades perceptivas de los apóstoles. Por algunos instantes, sus ojos físicos se abrieron, se transformaron, se hicieron capaces de trascender las apariencias humildes de quien tomó la forma de siervo, atisbando su gloria encandilante [19]. Sólo se puede entrever la luz divina con los ojos corporales si el que la contempla participa en dicha luz, se deja transformar por ella.

Viene aquí al caso volver a aquella frase tan recurrida de San Ireneo, que se suele citar en forma trunca, y a la que nos hemos referido páginas atrás, donde se reúnen los temas de la luz, la gloria y la visión: "La gloria de Dios es el hombre vivo, mientras que la vida del hombre es la visión de Dios" [20]. Dicha frase remata lo que había dicho poco antes, a saber, que el Hijo de Dios se hizo hombre para que la luz de su Padre invadiese su cuerpo, y desde allí llegase hasta nosotros [21].

---

18 P. Evdokimov, *L'art de l'icône...*, pp.42-49. La Belleza del Hijo es imagen de la Belleza del Padre, Fuente de toda Belleza, revelada por el Espíritu de la Belleza. La Belleza que trasunta Cristo es una sobreabundancia de la Belleza trinitaria, porque "el que me vio, ha visto al Padre" (Jn 14, 9).

19 Cf. *Hom. 34*: PG 151, 433.

20 *Adv. Haer.* IV, 20, 7: PG 7, 1037.

21 Cf. ibid. IV, 20, 2: 1033.

La luz eterna de Dios se concentró en Cristo, y los discípulos sólo pudieron percibirla porque, como dice Palamás, "por una transmutación de sus sentidos pasaron de la carne al Espíritu" [22]. Ya hemos visto cómo los orientales distinguen la luz sensible, la luz inteligible y la luz divina. Dios se da a conocer al hombre entero de modo que éste, partiendo de lo sensible y pasando por lo inteligible, trascienda a su modo el tiempo y el espacio, y entre en la esfera divina, más allá de las fronteras de la naturaleza creada. "Quien participa en la energía divina –escribe Palamás–, se convierte, de alguna manera, en luz; está unido a la luz y, con la luz, ve con plena conciencia todo lo que permanece escondido a los que no tienen esta gracia...; porque los puros de corazón ven a Dios que, siendo luz, habita en ellos, y se revela a aquellos que lo aman, a sus bienamados" [23].

El Antiguo Testamento nos ofrece una especie de prefiguración del Tabor cuando nos muestra a Moisés hablando con Dios "cara a cara", como se habla con un amigo (cf. Ex 33, 11; Deut 34, 10). Fue un encuentro personal con un Dios personal, aunque envuelto en el misterio, en las sombras (cf. Ex 33, 18-23). En otra ocasión alternó con Dios en la cumbre del Sinaí, y nos dice el texto que cuando bajó de la montaña, su rostro aún estaba radiante (cf. Ex 34, 29), porque reflejaba el rostro luminoso de Dios, cumpliéndose aquella fórmula de bendición imperada por el mismo Yahvé: "Que haga resplandecer su rostro sobre ti" (Num 6, 25). A la nube de Moisés sucede la luz del Tabor, y a ésta, las iluminaciones de los santos a lo largo de la historia. San Simeón describe así su propia experiencia, si bien en tercera persona: "Vio que la luz misma se unía de una manera increíble a su carne y penetraba poco a poco sus miembros... y lo convertía totalmente a él mismo en fuego y en luz". Más adelante explica: "Dios es luz y comunica su claridad a los que se le unen, en la medida de su purificación. Entonces la lám-

---

22 *Hom. 34*: PG 151, 433.

23 *Hom. sobre la Presentación de María*. En lo que atañe al tema de la visión de Dios, los teólogos orientales recogieron la herencia de las dos escuelas más grandes de la antigüedad patrística, la de Antioquía, concretada especialmente en S. Juan Crisóstomo, y la de Alejandría, encarnada en S. Cirilo. La primera corriente considera sobre todo la persona de Cristo tal cual se revela en su humanidad, la segunda pone el acento en "la belleza de su naturaleza divina", en la gloria eterna de Cristo, común al Padre y al Espíritu Santo. El pensamiento antioqueno sigue el movimiento de la condescendencia divina, del Dios que se pone al alcance de las facultades del hombre: es eminentemente cristológico. El pensamiento alejandrino sigue el movimiento inverso, el del hombre que se eleva por la gracia hacia la unión con Dios, hacia la deificación: es un punto de vista marcadamente pneumatológico: cf. V. Lossky, *Vision de Dieu...*, pp.82-83.

para extinguida del alma, es decir, el espíritu oscurecido, reconoce que se ha vuelto a encender, porque el fuego divino la ha abrasado". Y termina en plegaria laudante: "Lentamente disipaste la tiniebla que estaba en mí, quitaste la nube que me cubría, abriste mi oído espiritual, purificaste la niña de los ojos de mi espíritu. Por fin, habiéndome hecho tal como querías, te revelaste a mi alma brillante, viniendo a mí todavía invisible. Y, de súbito, apareciste como otro sol, oh inefable condescendencia divina" [24].

Son las realidades del siglo futuro las que acá se dejan entrever. Pero dichas realidades están de algún modo presentes en todos los cristianos, si bien incoativamente, porque no otra cosa es la gracia bautismal. Ya hemos dicho que antiguamente los bautizados recibían el nombre de "fotismoi", iluminados, y cuando eran revestidos con túnicas blancas, según el rito litúrgico, se les decía que se cubrían con los vestidos luminosos de Cristo, tal como Él los mostró en su Transfiguración. "Habiéndose acercado a la luz, el alma se transforma en luz", explicaba San Gregorio de Nyssa [25]. Pero la gracia de la iluminación recibida en el sacramento no es estática, sino que debe ser alimentada y profundizada mediante el progreso espiritual. Cuando esa luz no encuentra tropiezo en los corazones, "transforma en luz a los que ilumina", según las categóricas palabras de San Simeón [26].

El rostro del santo reverbera con esa luz. Florenskij aplica a nuestro tema la recomendación de Cristo: "Resplandezca vuestra luz entre los hombres, para que viendo vuestras buenas obras, glorifiquen a vuestro Padre que está en los cielos" (Mt 5, 16). Dichas palabras, dice, han de ser bien entendidas: "vuestras buenas obras" no significa simplemente "los actos buenos", en sentido filantrópico y moralístico; la expresión griega *ymón ta kalá erga* quiere decir textualmente "vuestros actos bellos", las revelaciones lumínicas y armoniosas de la personalidad espiritual, que se manifiesta ante todo en la belleza del rostro iluminado, redundando al exterior la luz interna de la gracia; entonces, vencidos por la irresistibilidad de esta luz, "los hombres" alabarán al Padre celestial, cuya imagen en la tierra ha brillado con tan notable esplendidez. No por otra razón resplandecía el primer testigo de la obra de Cristo, San Esteban proto-

24 *Sermo* 90.
25 *In Cantica Canticorum*, hom. 5: PG 44, 868.
26 *Sermo* 57, 2.

mártir: "Fijando los ojos en él todos los que se sentaban en el consejo, vieron su rostro como el rostro de un ángel" (Act 6, 15) [27].

En las *Revelaciones de San Serafín de Sarov*, ese gran santo ruso del siglo pasado, se nos relata un hecho que ilustra nuestras consideraciones. He aquí que, en cierta ocasión, un discípulo suyo que estaba conversando con él en el linde de un bosque, advirtió que su maestro espiritual se transfiguraba. "Tu rostro se ha vuelto más resplandeciente que el sol –le dijo– y a fuerza de mirarte me siento mal de la vista". Y lo describía: "Imagina en medio del sol, en el fulgor de sus rayos rutilantes del mediodía, el rostro del hombre que te habla". Esa luz, agrega, se difundía a todo el ambiente, iluminando la estepa cubierta de nieve. Señala Lossky que, en su aparente simplicidad, dicho relato encierra toda la doctrina de los Padres orientales sobre la conciencia de la gracia, que alcanza su grado extremo en la visión de la luz divina [28].

3. El Asombro Apofático ante lo Inefable

Al ver al Señor transfigurado, los apóstoles fueron derribados por el asombro. "Hemos visto su gloria –escribiría San Juan–, gloria que recibe del Padre como Hijo único, lleno de gracia y de verdad" (Jn 1, 14).

Cuando se trata del conocimiento experiencial que el hombre puede tener de Dios, es imposible hablar de la luz sin aludir también a la tiniebla que rodea a dicho conocimiento. No nos referimos, por cierto, a aquella tiniebla que es símbolo del pecado, de la nada negativa, de la ausencia de Dios, ambiente tenebroso y siniestro del Príncipe de este mundo. Acá la tiniebla es el símbolo sensible al que recurren los autores espirituales para expresar la incognoscibilidad de la esencia divina, que permanece siempre trascendente a toda creatura [29].

---

27 Cf. *Le Porte Regali...*, p.50.

28 El relato completo puede leerse en V. Lossky, *A l'image et à la ressemblance de Dieu...*, pp.61-63. En el curso de la conversación a que nos hemos referido, el cronista consigna unas palabras "luminosas" del Santo, que queremos rescatar, en referencia al influjo nefasto de las corrientes tibias y racionalistas que por aquel entonces invadían a Rusia: "Bajo pretexto de instrucción, de «luces», nos hemos sumergido en una oscuridad de ignorancia tal que hoy encontramos inconcebible todo aquello de que los antiguos tenían una noción tan clara".

29 En su libro *A l'image et à la ressemblance de Dieu*, V. Lossky dedica un notable capítulo a nuestro tema, bajo el título de "Tiniebla y luz en el conocimiento de Dios", pp.25-37. No

Dionisio distingue dos vías teológicas posibles para acceder al conocimiento de Dios: una procede por afirmaciones (teología *catafática* o positiva), la otra por negaciones (teología *apofática* o negativa). La primera nos conduce a una cierta inteligencia de lo que es Dios, y es la vía imperfecta; la segunda nos lleva a la ignorancia total, y es la vía perfecta, la que mejor conviene a la trascendencia de Dios. Elévase esta última de los grados inferiores del ser hasta las cumbres, descartando progresivamente todo lo que puede conocer el hombre, signado por la limitación, para acercarse al Desconocido, el Ilimitable, en las tinieblas de la ignorancia. Dice Lossky que las negaciones que resaltan la incognoscibilidad de Dios no implican la prohibición de conocer, sino la superación de todos los conceptos, de toda especulación filosófica. La teología apofática, cuyo Mistagogo principal es el Espíritu Santo, tiende hacia una plenitud siempre más grande, transformando el conocimiento en ignorancia y la teología conceptual en contemplación [30].

Santo Tomás reduce las dos vías de Dionisio a una sola, haciendo de la teología negativa un correctivo de la teología afirmativa. Según el Doctor Angélico, hemos de atribuir a Dios todas las perfecciones que hallamos en los seres creados, pero inmediatamente debemos negar el modo limitado como dichas perfecciones se encuentran en aquellos seres, para luego afirmarlas de Dios según un modo más sublime. Las negaciones se refieren al *modus significandi*, al modo de expresión, siempre impropio, y las afirmaciones a la *res significata*, a la perfección que se quiere expresar, que se da en Dios de una manera infinitamente superior al modo como se encuentra en las creaturas [31].

El apofatismo constituye el carácter distintivo de la tradición teológica que caracteriza a la Iglesia de Oriente. Este camino, iniciado por Clemente de Alejandría, sobre las huellas de Filón, encuentra en Dionisio su expresión más acabada. Cuando el Areopagita habla del "rayo superesencial de la tiniebla divina" [32], se está refiriendo a las dos caras de Dios, distintas pero inseparables, a que nos referimos anteriormente, a saber, la Divinidad hacia afuera, inmanente en la creación, obrando a

deja de ser sintomático que su excelente libro sobre la teología mística de la Iglesia de Oriente, comience con un capítulo que lleva por nombre "Las tinieblas divinas" y se cierre con otro que titula "La luz divina".

30 Cf. V. Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d' Orient...*, p.237.

31 Cf. *Quaest. disp.*, q. VII, a.5.

32 Cf. *De Mystica Theologia* 1, 3: PG 3, 1020-1024.

través de las *dinámeis*, a modo de luz ("rayo"), y la Divinidad hacia adentro, en su trascendencia, permaneciendo inaccesible en su esencia ("tiniebla"). "La tiniebla divina es la luz inaccesible donde Dios habita": con estas palabras paradojales comienza Dionisio una de sus cartas [33].

Gregorio de Nyssa profundizó con gran inteligencia las ideas de Dionisio, sosteniendo que más allá de la *theoría*, es decir, de la visión, un nuevo sendero se abre al alma en su peregrinación hacia Dios. Moisés comenzó su camino con una visión de luz, al revelársele Dios en la zarza ardiente. Pero luego emprendió la ascensión del monte Sinaí, y al llegar a su cumbre, ingresó en la tiniebla, lugar de la suprema comunión con Dios. "Mientras el espíritu se acerca más a la contemplación, más ve que la naturaleza divina es invisible. En efecto, el verdadero conocimiento de Aquel que busca es comprender que ver consiste en no ver" [34].

La teología negativa está en el origen del *asombro* ante la trascendencia insondable. Los griegos consideraban el "asombro" como el comienzo de la actividad filosófica. El asombro frente a los misterios divinos es también el principio de la actividad teológica, teórica y práctica [35].

La apofasis está estrechamente unida al *silencio*, más que a la palabra. Ya San Ignacio de Antioquía decía: "Quien posee en verdad la palabra

---

33 *Epist.* V: PG 3, 1073.

34 *Vida de Moisés*: PG 44, 376.

35 Cf. S. Boulgakoff, *L'Orthodoxie...*, p.97. Los textos litúrgicos de la Iglesia, observa el mismo A., se refieren con frecuencia al asombro de los ángeles ante el espectáculo de los divinos misterios. "Los ángeles se asombraron viendo la asunción de la Purísima", se dice en uno de ellos. También se "asombraron" los apóstoles testigos del Tabor. Últimamente H. Urs von Balthasar ha escrito una gran obra en siete volúmenes bajo el titulo de *Gloria* (Encuentro, Madrid, 1988) donde se propone exponer lo que llama "una estética teológica". En el volumen VI hemos encontrado un interesante texto donde enumera diversas manifestaciones de la "Gloria" de Dios, frente a las cuales los testigos "caen en el asombro apofático": "Así ocurre en la gran epifanía del Sinaí, en la visión de la zarza, en las visiones vocacionales de Isaías y de Ezequiel, en la aparición del Tabor y de Damasco, en la visión del Hijo del hombre al comienzo del Apocalipsis... Ante la gloria que se manifiesta, «Moisés cayó en tierra de rodillas y se postró» (Ex 34, 8), Elías se cubre el rostro (1 R 19, 13), Isaías se siente perdido (Is 6, 5), Ezequiel cae de bruces (Ez 1, 28), Daniel se turba en su espíritu (Dan 7, 15) y cae desvanecido, rostro en tierra (Dan 10, 9), los apóstoles en el Tabor caen «espantados» (Mc 9, 6), «llenos de temor» (Lc 9, 34), llenos de miedo (Mt 17, 6), rostro en tierra, Pablo cae en tierra derribado y deslumbrado (Act 9, 4-9)... La criatura experimenta su límite, padece en su finitud una muerte, de modo que hay un proverbio que atraviesa toda la Escritura: no puede un hombre ver a Dios y seguir viviendo (Ex 19, 21; 33, 20; Lev 16, 2; Num 4, 20; Juec 6, 22; 13, 22; Is 6, 5). Y, no obstante, cuando sucede, esto se percibe con un estupor casi incrédulo (Gen 32, 31; Deut 5, 24), como una gracia única" (p. 16).

de Jesús puede oír incluso su silencio" [36]. La facultad de oír "el silencio de Jesús" muestra que las palabras de la Revelación tienen un margen de silencio que escapa a los oídos exteriores. En la misma línea se expresa San Basilio cuando dice: "Es también una forma de silencio la oscuridad de que se sirve la Escritura, para hacer difícil de captar la inteligencia de las enseñanzas, en orden al provecho de los lectores" [37]. El silencio que acompaña a las palabras no implica insuficiencia alguna en la Revelación; sólo señala su inagotable profundibilidad [38]. Por eso en sus sermones exhortaban los Padres a pasar del hecho al misterio en él escondido: *"Factum audivimus, mysterium requiramus"*, decía San Agustín [39]. La historia es clara, sumerjámonos en la luminosa oscuridad del silencio mistérico.

El momento apofático no es extraño al arte sagrado. El "fracaso" de la expresión artística, deliberadamente pretendido por el iconógrafo balbuciente, corresponde a la docta ignorancia del teólogo. Sin embargo hay que tener bien en cuenta lo que puntualiza Lossky: así como el apofatismo iconográfico, "antinaturalista", no es un iconoclasmo, de manera semejante, la vía negativa del conocimiento de Dios, "antirracionalista", no es una gnosomaquia, no busca suprimir el pensamiento teológico. Ello atentaría contra el misterio central del cristianismo, la Encarnación del Verbo, que hace posible la iconografía tanto como la teología. Perdura, eso sí, una deficiencia necesaria tanto del lenguaje como del pincel [40]. Los iconos revelan al tiempo que velan, son luz a la vez que tiniebla. Su lengua mística es la del hieratismo del silencio, donde toda palabra se revela impotente y se detiene en el asombro. "Sólo el asombro y la admiración comprenden algo", confiesa San Gregorio de Nyssa.

4. El Icono como Expresión de la Gloria

El icono reverbera con el esplendor glorioso de la luz, según puede advertirse en las imágenes radiantes de Cristo, la Virgen y los

36 *Ad Ef.* 15, 2: PG 5, 657.
37 *Liber de Spiritu Sancto* 27, 66: PG 32, 189.
38 Cf. V. Lossky, *A l'image et à la ressemblance de Dieu...*, pp.148-149.
39 *In Ev. Jo.*, tr. L: PL 35, 1760.
40 Cf. *A l'image et à la ressemblance de Dieu...*, pp.7-10.

santos [41]. La santidad es luz interior. La Iglesia reconoce la posibilidad de traducir en la lengua de las formas, de las líneas y de los colores el resultado de la acción divina en el hombre. En los iconos, el brillo interior del santo parece concentrarse especialmente en el rostro, según aquello que la Iglesia canta al Señor en su liturgia: "Tu luz resplandece en el rostro de tus santos" [42].

a. Icono y doxología

Afirma Evdokimov, quizás de manera demasiado apodíctica, que el Occidente gravita místicamente en torno a la Cruz, mientras que el Oriente se centra en la Gloria de Dios [43]. Con todo, cree advertir un parentesco entre esta preferencia oriental y el estilo románico occidental, entre el Pantocrátor bizantino y el Cristo de Vézelay. Sea lo que fuere, es cierto que el arte icónico encuentra sus delicias en aquellas expresiones del Salterio que nos presentan a un Dios adornado de magnificencia y vestido de belleza y de esplendor (como por ej. el ps 92, 1), reduciendo a pintura la frase del Apóstol: "Nosotros reflejamos como en espejos la gloria del Señor" (2 Cor 3, 18).

Pero esa gloria se ha encarnado, por así decirlo, en Cristo, y por eso es en Él donde el iconógrafo encuentra la mejor posibilidad de elevar

---

41 Nótese que en los iconos orientales, las aureolas de los santos se diferencian de las estiladas en Occidente. Allí parecen, en cierto modo, exteriores a la figura, mientras que en Oriente constituyen algo así como la irradiación del rostro.

42 Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, pp.220-221. Observa el mismo A. que la doctrina de las energías divinas se une a la de los iconos porque en la discusión acerca de la luz tabórica, lo que se afirmó con peculiar relevancia fue la deificación del hombre, y por ende, el fundamento del contenido del icono.

43 Cf. *L'art de l'icône...*, p.146. Posiblemente sea ésta la causa por la que von Balthasar ha escrito su gran obra *Gloria*, a que nos referimos en la nota 35. En el vol. VI dedica un largo capítulo a "la gloria de Dios y el hombre", donde relaciona la *Gloria* de Dios, que no es sólo luz sino también "tinieblas luminosas", y su *Imagen* en el hombre, obra de sus manos, al que quiere coronar de gloria: cf. pp. 31-126. "El tema «imagen» es ciertamente nuevo y distinto en relacion con el tema «gloria»; sin embargo, desde un principio es evidente su relación: en primer lugar, porque pertenece a la soberanía de Dios el poder, en general, ponerse ante una imagen de si mismo; después, porque es necesario infundir intrínsecamente en esta imagen –si tiene que parecerse a su modelo original– algunas dimensiones de la gloria (Ps 8), y, en fin, porque el movimiento de la revelación tiende a hacer coincidir imagen y gloria en Jesucristo": ibid., p. 18. Tal es el proyecto de fondo de su obra: "recuperar para la teología la tercera dimensión de la gloria, junto a la de lo verdadero y lo bueno": ibid., p. 28, tratando de relacionar lo teológicamente bello (imagen-gracia-gloria) con lo bello intramundano, sobre todo con el arte cristiano.

con su pincel un himno doxológico, de acuerdo también a la enseñanza de San Pablo según el cual "Dios ha hecho brillar la luz en nuestros corazones para hacer resplandecer el conocimiento de la gloria de Dios en el rostro de Cristo" (2 Cor 4, 6). La manera de representar al "Hijo del hombre" debe reflejar la gloria de Dios. Incluso la humildad del Verbo encarnado ha de ser mostrada de tal manera que, a través de ella, contemplemos su gloria divina. Cristo pidió al Padre la gloria que tenía antes (cf. Jn 17, 5). La tuvo siempre, pero velada. El icono debe ahora manifestarla, como en el Tabor. La atmósfera litúrgica, de la que vive el icono, es la misma que se respira en las epístolas doxologizantes de San Pablo a los Efesios, Filipenses y Colosenses.

La gloria de Dios, asimismo, reverbera en el rostro de los santos que se han transformado "en la misma imagen, de gloria en gloria" (2 Cor 3, 18). Y, ante todo, de la Santísima Virgen, como se deja advertir en sus distintos iconos. Destácase, entre ellos, el llamado de la "zarza ardiente". Nuestra Señora se muestra allí coronada por los diversos coros angélicos, cada cual con su color respectivo, pero es ella la que concentra la plenitud del esplendor. Como afirma Trubeckoj, este icono "expresa el ideal de la creatura iluminada y glorificada, de la creación que alberga en sí el fuego del Verbo divino" [44].

El icono es una doxología de este tipo. Desborda gloria y la canta por sus propios medios. Su belleza está en su contenido epifánico. La gloria de Dios, que pasa por Cristo y por los santos, se introduce en el tiempo e inaugura la eternidad. "A los ojos de la naturaleza –escribe Fumet–, la Gracia es un lujo, porque se le muestra como una especie de agregado o correctivo de la obra de Dios, y en realidad constituye cierta superabundancia del bien, cierta embriaguez del ser o fermentación del amor, o para emplear los términos rigurosos del Doctor Angélico, «un esbozo de la gloria»" [45].

b. Icono y carne transfigurada

Por esta relación entre el icono y la gloria, los cuerpos que en él se representan, sea el de Cristo, como también de los santos, no son cuer-

44 *Studio sulle icone...*, p.48.
45 *El proceso del arte...*, pp.186-187.

pos "carnales" sino cuerpos glorificados, deificados, revestidos de belleza incorruptible.

Resultan interesantes a este respecto las reflexiones filosóficas de Fumet sobre la relación entre el símbolo y la transfiguración doxológica: "El símbolo se halla tan profundamente vinculado a la vida creadora –escribe– que, al actualizársele en sus posibilidades, llegaría a transfigurarla, porque es materia que, además de recibir al espíritu, le deja circular libremente por su seno, y como el fin del espíritu es la gloria, del mismo modo que el resplandor es la finalidad del ser, nada tiene de extraño que el símbolo sea a su vez un primer paso hacia la glorificación" [46].

"Un icono representa su modelo tal cual aparecería transfigurado en la luz del Monte Tabor", escribe significativamente V. Volkoff [47]. El orden y la paz interiores se trasuntan en el icono; el cuerpo revela una armonía superior, símbolo de la victoria del hombre sobre sus pasiones desordenadas, y, a través de ello, sobre el caos de la humanidad y de la historia. Por eso, como explicamos en el capítulo anterior, la anatomía del cuerpo y las caras no buscan reproducir la naturaleza sino expresar la realidad sobrenatural del hombre transfigurado; de ahí que frecuentemente los ojos sean más grandes que en la realidad, como si mirasen fijamente el más allá, y la frente se amplíe, simbolizando el primado de la contemplación. "En un santo, todo el cuerpo es cara, y toda la cara son ojos", ha escrito el santo Maxim Veliki [48].

"Sobre los iconos representamos la *carne santa* del Señor", decía el patriarca San Germán [49]. Al icono no le interesa la carne corruptible, destinada a la descomposición, sino la carne transfigurada, endiosada por la gracia, la carne del siglo por venir (cf. 1 Cor 15, 35-49). De ahí la inexactitud de la hipótesis que sostiene un parentesco artístico entre el retrato funerario egipcio y el icono. Dicho retrato no va más allá de la vida terrestre, y se esmera por representar al hombre tal cual era, en la pretensión de conservar para siempre el recuerdo de su fisonomía y atuendo. En cambio el icono transfigura el rostro, abriendo así perspectivas hacia el otro mundo. El retrato funerario se esfuerza por prolongar

46 Ibid., p.191.
47 *Les hommes du Tsar*, Ed. de Fallois, L'Âge d'Homme, Paris, 1989, p.145.
48 Cit. en T. Góricheva, *Hijas de Job*, Herder, Barcelona, 1989, p.13.
49 *Epist.* 2: PG 98, 157.

indefinidamente la vida terrestre, el icono trata de representar al santo en su vida actual, la eterna [50].

La luz de la Transfiguración de Cristo –que penetra en las tablas icónicas– es ya la gloria futura que se preanuncia. Porque, como escribe Ouspensky, el poder que resucita a los santos después de su muerte, es el Espíritu Santo, pero ese Espíritu ya ha actuado en el curso de sus vidas terrestres, vivificando no solamente sus almas, sino también sus cuerpos. El fruto de ese trabajo artesanal divino es lo que el icono quiere transmitir. No la belleza física del cuerpo, belleza transeúnte, sino su belleza espiritual, en el sentido fuerte de la palabra, la proveniente del "Espíritu", la belleza interior, la belleza de la comunión de lo terrestre con lo celestial, imagen de la belleza divina [51].

La luz del icono no es reductible a la claridad natural que producen los colores; es la manifestación de la gracia divina. El vestido, si bien envuelve el cuerpo de una manera normal, sugiere al hombre transfigurado, es como su vestido de gloria. La santificación del hombre, que radica en su alma, inunda su cuerpo y se trasunta hasta en sus vestidos, como acaeció con Cristo en el Tabor. Sabemos que el hecho de tocar con fe los vestidos de Cristo, le valió a la hemorroísa su curación (cf. Mt 9, 20), así como a los enfermos que tocaron las prendas de Pablo (cf. Act 19, 12).

5. La Luminosa Armonía del Cosmos

Dice Florenskij que en el icono hay que distinguir, aun cromáticamente, el rostro humano de todo lo demás; el rostro, como expresión de la vida interior, y todo lo que no es rostro, es decir, el mundo de la naturaleza y el mundo creado por el hombre. En el lenguaje de la pintura de iconos, el rostro se llama mirada, semblanza, y todo el resto, o sea, el cuerpo, los vestidos, los árboles, las rocas, los palacios, los edificios, etc., se denomina relleno o redundancia [52].

Sin embargo, la transfiguración del Señor, y su consecuencia, la iluminación del hombre, se irradia en el icono sobre todos los seres, animados e inanimados, que lo rodean. Cuando Dios creó al hombre

---

50 Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, p.65.
51 Cf. ibid., pp. 146-147.
52 Cf. *Le Porte Regali...*, pp.113-114.

lo había constituido como señor del mundo, pero éste en su caída arrastró consigo a la naturaleza entera o, como dice el Apóstol, "la creación fue sometida a la vanidad, no de grado, sino a causa de aquel que la ha sometido, con la esperanza de que también ella será libertada de la servidumbre de la corrupción para tener parte en la libertad de la gloria de los hijos de Dios" (Rom 8, 20-22). En la vida de Cristo tenemos una indicación que preanuncia simbólicamente el comienzo del restablecimiento de la armonía del cosmos: su estadía en el desierto, cuando "moraba con las fieras, y los ángeles lo servían" (Mc 1, 13). El Dios-hombre congrega las creaturas celestes y las terrestres, desde los ángeles hasta las bestias. Es el inicio de la nueva creación –nuevos cielos y nueva tierra–, la unión en Cristo de todas las creaturas, liberadas del poder demoníaco, del reino del Príncipe de este mundo. El Más Fuerte ha vencido al Fuerte (cf. Lc 11, 21-22). La idea del reencuentro cósmico inspira el contenido de un buen número de iconos [53].

Señala Ouspensky que la armonía y el restablecimiento de la paz –la verdadera, la que Cristo vino a traer al mundo–, tal es la idea que está en el telón de fondo de la pintura del icono. Cuando se trata de un santo, advertimos que en torno a él todo cambia de aspecto. El mundo se convierte en una imagen del mundo futuro, renovado y transfigurado; las cosas pierden su carácter habitual, banal y desordenado. Todo lo que entorna al santo –el paisaje, los animales, la arquitectura– se somete con él a un orden rítmico, todo refleja la presencia divina. La tierra, el mundo vegetal y el mundo animal participan en la deificación del hombre [54].

6. Simbolismo de los Colores

"La belleza del color –escribe Plotino– es una cualidad simple que le viene de una forma que domina lo oscuro en la materia, y de la pre-

53 Por ej. el icono denominado "Que todo soplo (espíritu) alabe al Señor", o también "En Ti se alegra toda la creación" (**ver lámina 16**).

54 Cf. L. Ouspensky, *Théologie de l'icône...*, pp.169-170. Agrega el A. que este influjo de la santidad personal sobre el mundo circundante, particularmente sobre los animales salvajes, es un rasgo que se advierte a menudo en la vida de los santos rusos, como puede verse, por ej., en la biografía de S. Sergio de Radonetz o de S. Isaac el Sirio. Por eso, cuando en el icono se representan animales, si bien conservan sus rasgos característicos, muestran un aspecto inhabitual. Ello podría parecer extravagancia o falta de habilidad si no comprendiéramos el lenguaje propio de los iconógrafos, que quieren aludir al misterio paradisíaco, inaccesible por ahora para nosotros.

sencia de una luz incorporal que es la razón e idea" [55]. La luz, que es irradiación, se convierte en iluminación efectiva cuando se hace color.

Trubeckoj, en su gran libro sobre los iconos, que tan expresivamente tituló *Contemplación en el color*, dice que el pintor apuntaba a distinguir con los colores dos planos de existencia: el terreno y el ultraterreno. El cielo de este mundo se abría de par en par ante sus ojos corpóreos; el cielo ultraterreno lo contemplaba con los ojos de la mente. La gama de los colores es inmensa, sólo inteligible a la luz de la simbología. Su idea madre consiste, a lo que parece, en lo siguiente: la pintura iconográfica implica una mística solar, en el sentido más elevado del término. Por espléndidos que sean los otros colores, el oro del sol es el color de los colores. Los demás se subordinan a él y por él se explican. No se trata de un mero procedimiento técnico o de un estilo específico, sino de una concepción espiritual de la vida [56].

a. La luz y el oro

Hemos dicho que la luz simboliza lo divino. Dios es luz y su Encarnación es el ingreso de la luz en la historia del mundo. "Tú has venido, Tú has aparecido, Luz inaccesible", canta el kontakion de la Teofanía. En el lenguaje técnico de los iconógrafos se llama "luz" al fondo de oro de la pintura. El oro, que simboliza la gloria divina, es lo más sagrado del icono ya que, no dependiendo de ninguna fuente de luz natural, irradia de sí mismo su propia luz, signo de la irrupción de la trascendencia en el mundo pictórico de la inmanencia. En definitiva, no es un "color" en el sentido propio del término, porque ni siquiera hace posible el dualismo sombra-luz, sin el cual nada natural es concebible [57]. Dios se hace nuestra luz. Y ésta no proyecta sombras. El icono áureo es el triunfo de la omnipresencia solar [58].

---

55 *Enéada* I, 6.

56 Cf. E. Trubeckoj, *Contemplazione nel colore*..., pp.50 ss. Un excelente análisis sobre "el mundo de los colores" puede verse en E. Sendler, *L'icône, image de l'invisible*..., pp.141 ss., donde el autor explica la significación de cada color.

57 Cf. Onasch, *Icones*, Genève, 1961; art. Icône, en *DSp.*, P. Miquel, col. 1233-1235. En el cuadro occidental, por el juego de luces y sombras, se establece un diálogo entre la pintura y el espectador; en el icono, la imagen se irradia hacia el espectador, invitándole a abrirse a la luz de la trascendencia.

58 Cf. O. Clément, en su libro *Visage intérieur*, el capítulo "L'icône, visage transfiguré", Paris, 1978. El tema de la luz solar como símbolo de la divinidad fue también frecuentado en la

"El icono se pinta sobre la luz –escribe inspiradamente Florenskij– y de acá emerge toda la ontología de la pintura de iconos. La luz, como quiere la mejor tradición del icono, se pinta con el oro, esto es, se manifiesta justamente como luz, pura luz, no como color. Más precisamente, toda representación emerge en un mar de dorada beatitud, lavada por las olas de la luz divina. En su seno «vivimos, nos movemos y existimos» (Act 17, 28), éste es el espacio de la realidad auténtica. Y por esto se entiende que sea normativo para el icono la luz dorada: cualquier color tiraría hacia tierra el icono y atenuaría la visión que manifiesta" [59].

Acota Ouspensky una observación no exenta de interés. El oro, ciertamente, irradia luz, pero al mismo tiempo es opaco. Estas características corresponden a los atributos de la Divinidad, que el oro está llamado a simbolizar. Ya hemos dicho que las "tinieblas", en el lenguaje místico, expresan la trascendencia de Dios, ese fondo sin fondo que la creatura es incapaz de penetrar, ya que supera siempre sus posibilidades humanas de conocimiento. "La tiniebla divina –escribe Dionisio– es esa «luz inaccesible» (1 Tim 6, 16) donde mora Dios" [60], una "luz inaccesible" que es, al mismo tiempo, "luz más luminosa que la luz" [61], luz encandilante y, por tanto, impenetrable. Pues bien, el oro, que reúne de una manera tan acabada la luminosidad con la opacidad, no es sino la traducción simbólica de la teología apofática, expresando el paradojal misterio de la luz divina-tiniebla impenetrable, es decir, algo esencial-

---

Edad Media occidental. Por ej. la *rueda circular* era un signo luminoso que debía mantener vivo en los hombres la memoria de la inconsistencia de la fortuna terrestre y de la existencia temporal; se usó primero en la sala del trono de los reyes, y luego pasó a la fachada principal de las iglesias, cual símbolo del sol, y éste, a su vez, de Cristo. Señala Sedlmayr que la abundancia de luz fue la característica diferencial más pronunciada del gótico frente al románico. Las grandes ventanas circulares, que en realidad eran *ventanas del sol*, inicialmente estaban doradas o pintadas de un color amarillo reflectante, imitando el color del oro. Y si pasamos al Renacimiento y al Barroco, encontramos otro notable símbolo solar: la *Custodia* en forma de sol. En la imaginación de Bernini, el motivo nuevo se combinó con el tema del trono de Pedro. Bernini sintió especial predilección por esta simbología, como lo muestra la forma que le dio a la plaza de S. Pedro, cuyos diáfanos pórticos tienen afinidad con el sol y sus rayos. Los siglos posteriores conocieron este cristianismo heliocéntrico, pero con una derivación mundanizada; no sería exagerado afirmar que el entero complejo arquitectónico de Versalles –palacio y parque– fue concebido como una morada del culto al sol, en torno al rey-sol: cf. H. Sedlmayr, *Épocas y obras artísticas*, t. II..., pp.245-247.

59 *Le Porte Regali...*, p.155.

60 *Ep. 5 a Dorotea*: PG 3, 1073.

61 Dionisio, *Teol. myst.*, cap. II: PG 3, 1025.

mente diferente de la simple luz natural, que es sencillamente lo contrario de las tinieblas [62].

Las redes de oro puro que ocupan parte del icono representan lo que es totalmente divino. Este color, si así se lo quiere llamar, técnicamente se denomina *assist*. Trubeckoj ha expuesto con gran penetración su alcance y sus derivaciones. El *assist* es una red etérea, sutil telaraña de finos rayos dorados, que simboliza no sólo la Divinidad sino también su irradiación en el mundo, y por eso con frecuencia invade el resto del icono glorificando lo que circunda a Dios, lo que ya ha ingresado en la vida divina o de alguna manera se refiere a Dios. De *assist* están recubiertos los vestidos refulgentes de la "Sofía", así como los de la Santísima Virgen en su Asunción. De *assist* brillan a veces las alas de los ángeles. En varios iconos dora las cúpulas a bulbo de las iglesias, como indicando que también el mundo sublunar y terreno, aún no glorificado, busca lo ultraterreno, logrando al menos en sus cumbres –que simbolizan los niveles más elevados de la vida espiritual– la comunicación del esplendor celestial.

No encontramos el *assist* en las representaciones de la vida terrena del Salvador donde pasa al primer plano su naturaleza *humana*, donde la divinidad se esconde tras el anonadamiento, apareciendo "bajo la forma de siervo". En cambio el *assist* recubre su rostro, cuando el pintor lo presenta glorificado, o también cuando quiere preanunciar su futura glorificación. De *assist* resplandece en ocasiones el Niño Jesús, sobre todo cuando el artista se propone mostrarlo como el infante *eterno*; de *assist* están impregnados los vestidos de Cristo en la Transfiguración, la Resurrección y la Ascensión. Todo lo que expresa la Gloria de Dios, todo lo que permite vislumbrar el esplendor de la divinidad, está cubierto de líneas finas, en forma de lluvia de oro, oro vivo y cálido.

Especialmente en la escuela de los iconógrafos novgorodianos, escuela de extraordinaria delicadeza artística, se advierte la calidad con que el pintor usa el *assist* para distinguir y contraponer ambos mundos, el ultraterreno del mundano. Lo notamos, por ejemplo, en los antiguos iconos de la Dormición: la Virgen, yacente en su lecho de muerte, rodeada de los seres más queridos, es representada con ropa

62 Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, pp.472-474.

oscura, ya que corporalmente permanece en el plano de nuestra existencia terrena, el que se puede ver y tocar con los sentidos corporales; por el contrario, el Cristo que se destaca detrás del ataúd, llevando en sus brazos el alma de la Virgen en aspecto de niña, está cubierto de *assist*, dejando la evidente impresión de una aparición ultraterrena (**ver lámina 13**) [63].

Explicando Florenskij este empleo tan altamente simbólico del oro dice que, más allá de la red de puro oro que signa el orden entitativamente sobrenatural, el mismo oro, pero ya en polvo y con carácter de color, que se introduce en los intersticios de los vestidos de los santos y en otros objetos sagrados, significa el reflejo de la gracia celeste, el mundo supraterreno que informa e impregna lo terreno, la luz divina que penetra la carne transfigurada [64]. Y concluye: "Si la gracia creadora es el fundamento y el principio de toda creatura, se entiende que también en el icono, luego de que el bosquejo ha sido abstractamente delineado o definido con más precisión, el proceso de encarnación comience con la crisografía de la luz. Con el oro de la gracia creadora comienza el icono, y con el oro de la gracia santificante, esto es, con el subrayado áureo (*razdelka*), se concluye. La pintura de un icono –de esta ontología visible– vuelve a recorrer las etapas fundamentales de la creación divina, de la nada, de la absoluta nada, hasta la Nueva Jerusalén, la creatura santificada [65].

b. La refracción de la luz o el espectro solar

De todos los colores, sólo el oro solar designa *el centro* de la vida divina, mientras los otros le hacen corona. Florenskij compara el oro con la teología y los demás colores con los otros conocimientos: "El dogma, como áurea formulación del mundo invisible, se une pero no se mezcla con las coloridas formulaciones del mundo visible, que conciernen a la ciencia y a la filosofía" [66]. Así como la luz física, fuente de los colores, es la que permite captar la belleza de los objetos físicos, de

63 Cf. E. Trubeckoj, *Contemplazione nel colore...*, pp.50-54; y *Studio sulle icone...*, pp.43-47.

64 Cf. *Le Porte Regali...*, pp.144-145.

65 Ibid., p. 155.

66 Ibid., pp.140-141.

manera semejante la luz divina, que se expresa en el oro, es la que permite avizorar la belleza de los seres transfigurados.

Los orientales, particularmente los rusos, aman la policromía de los edificios, atestiguando una inclinación natural por los colores vivos. En ruso, las palabras que expresan los conceptos de belleza (*krasotá*) y de color (*kraska*) derivan de la misma raíz. Sobre todo el color rojo, *krasny*, es casi un sinónimo de belleza. No en vano la mejor plaza de Moscú se llama *Krasnaia Plochtchad* (Plaza Roja). El *mujik* más rudo muestra un sentido decorativo muy desarrollado, adornando su *isbá* con colores abigarrados y festivos. Las famosas "muñecas rusas" son a menudo verdaderas orgías de rojo. Por eso resulta tan disparatada la idea que hasta no hace mucho tenían los arqueólogos acerca de los iconos, como si se trataran de objetos sombríos, reveladores de la tristeza ínsita de un pueblo. Todo al revés, gracias a las recientes restauraciones, los iconos antiguos que retomaron su primitiva luminosidad, nos impresionan por la esplendorosa alegría de sus colores. "Se ilumina el ambiente, como por el sol, con un icono", leemos en la vida de un santo ruso.

Sin embargo, los colores no se hacen presentes tan sólo para festivizar el icono. Su empleo está presidido por una verdadera concepción filosófica y teológica. Como escribe Trubeckoj, la gama entera de los colores que constituyen la belleza de la creación, cobra su significación simbólica a la luz del Verbo eterno y encarnado. En presencia del Sol Naciente –*sol oriens ex alto* (Lc 1, 78)– se enciende la luminosa alegría de vivir que hay en el hombre [67].

Para la realización de su icono, el artista procede con un método que implica una iluminación progresiva, un crescendo de luz. Si, por ejemplo, se propone figurar el rostro de un santo, primero hace el bosquejo, luego lo cubre con un tono sombrío, después pone encima un tinte más claro, obtenido por la adición a la mezcla precedente de cierta cantidad de ocre claro, es decir, de luz. Esta superposición de tonos cada vez más iluminados se repite una y otra vez. Así la aparición de una figura sigue una progresión que reproduce en la imagen el crecimiento espiritual del hombre en la luz [68]. Por eso dice Florenskij

---

67 Cf. *Contemplazione nel colore...*, p.64.

68 Cf. P Evdokimov, *L'art de l'icône...*, pp.159-160.

que en el procedimiento mismo del iconógrafo, desde la manera de componer, con elementos tomados del mundo vegetal y animal, pasando por el modo de extenderlos sobre la superficie elegida, y hasta la selección de los barnices u otros fijadores de la pintura, se revela y expresa una metafísica, una clara concepción del mundo, que se encarna por la voluntad creadora del artista [69].

El icono es lo que la teología escolástica denomina "un lugar teológico". El iconógrafo es un teólogo con el pincel en la mano, disponiendo de colores para proponer la doctrina. Dichos colores tienen simbolismos determinados. Si bien no existe un canon estricto, por lo general el pintor respeta esos simbolismos: por ejemplo el rojo y el púrpura representan lo divino, el verde y el azul lo terrestre. Por eso Cristo es casi siempre representado con una túnica púrpura (lo divino inherente a su persona) y un manto azul (la humanidad que ha asumido en la encarnación), mientras que la Madre de Dios es figurada con un vestido azul, por ser creatura, y con un manto color púrpura, por su extraordinaria vecindad con lo divino (**ver láminas 5 y 8**).

Sin embargo, como dijimos, el simbolismo no es matemático, por lo que ha de tenerse en cuenta el contexto de la obra. El blanco de los caballos del Rey de Reyes del Apocalipsis así como de San Jorge (**ver lámina 6**), significa evidentemente equidad y pureza, en cambio, el blanco de las fajas de Lázaro y de Cristo (**ver lámina 11**) representa la muerte. La capa roja de San Demetrio recuerda su martirio y simboliza el fuego ardiente de su fe, en cambio, en la "ascensión ígnea de Elías", el rojo representa el fuego celestial [70].

II. LA DOCTRINA TRADICIONAL DE LA BELLEZA COMO "RESPLANDOR"

La filosofía tradicional, sea del Oriente como del Occidente antiguo y medieval, al tratar de la belleza recurre a un concepto semejante al de la "transfiguración", a saber, el de la "lumbre" o el "esplendor"

69 Cf. *Le Porte Regali...*, pp.106-107.
70 Cf. M. Alpatov, *Le icone russe...*, pp.207-208.

deslumbrante. Nos parece complementar muy bien la idea oriental de la transfiguración de la materia por la luz y el color.

1. La Belleza como "Claridad"

En esta materia es observable una línea ininterrumpida de pensamiento que va de Platón a Santo Tomás. Citaremos los textos principales que eslabonan dicha tradición.

La doctrina platónica, centrada en la consideración de la Belleza arquetípica como fuente de las bellezas participadas, está claramente expuesta en el *Banquete*:

> Al que hasta aquí ha sido instruido en el saber del amor y ha considerado las cosas bellas una después de la otra en el orden debido, le será súbitamente revelada la maravilla de la naturaleza de la Belleza, y es por esto, oh Sócrates, por lo que se emprendieron los trabajos anteriores. Esta Belleza, en primer lugar, existe siempre, no nace ni muere, no crece ni decrece; en segundo lugar, no es bella desde un punto de vista y feo desde otro, o en un respecto y un lugar bella y en otro tiempo o en otro respecto fea, de tal modo que sea bella para unos y fea para otros... sino que es la Belleza absoluta, siempre existente en uniformidad consigo misma, y tal que, mientras que toda la multitud de cosas bellas participan de ella, nunca aumenta ni disminuye, sino que permanece impasible, aunque aquéllas nazcan y mueran... La Belleza en sí, enteramente pura, sin mezcla... divina y coesencial consigo misma... [71].

Este pasaje es la fuente principal a que recurre Dionisio Areopagita [72] cuando trata de la belleza como nombre de Dios [73], y será a la vez el punto de referencia de los comentarios de Ulrico Engelberto y de Santo Tomás.

71 *Banquete* 210-211 B.

72 Habría que señalar, asimismo, el influjo del pensamiento de Platón en Plotino, para quien la belleza proviene de una forma ejemplar y de la presencia de una luz incorpórea que domina la oscuridad de la materia: cf. *Enéada* I, 6, 7-9.

73 Cf. *De Div. Nom.* cap. 4, lect. 5.

Dionisio incluye el nombre de *pulcher* entre los Nombres Divinos:

> Lo bello supersustancial es llamado con razón Belleza de modo absoluto, tanto porque lo bello que está en las cosas existentes conforme a sus naturalezas respectivas deriva de ello, como porque es la causa de que todas las cosas estén en armonía (*consonantia*) y de la claridad (*claritas*); porque, además, a semejanza de la luz, envía a todas las cosas los dones embellecedores de su propia irradiación fontal; y para eso convoca a todas las cosas. Por esto es llamado *kalón*, por reunir todas las cosas diversas en una totalidad, y *pulchrum*, por ser al mismo tiempo bellísimo y super-bello, siempre existente en un único modo, no creado ni destruido, ni aumentado ni disminuido, ni bello en un lugar o en un tiempo y feo en otro lugar u otro tiempo... Es por este super-bello por lo que hay bellezas individuales en las cosas existentes, cada una en su clase; y a causa de lo bello existen todas las alianzas, amistades y asociaciones, y todas están unidas por lo bello. Y lo super-bello es el principio de todas las cosas por ser su causa eficiente, y por moverlas a todas y conservarlas a todas por amor a su propia Belleza. Es igualmente el fin de todas, por ser su causa final, puesto que todas las cosas están hechas por causa de lo bello; e, igualmente, es la causa ejemplar, puesto que todas las cosas están determinadas por ello... [74].

Este texto de Dionisio, tan emparentado con el de Platón, inspiró, a su vez, a un grupo notable de pensadores. Transcribamos tan sólo lo que de él comentaron dos de ellos.

El primero es Ulrico Engelberto, discípulo de San Alberto Magno, quien refiriéndose a la belleza como *claritas* escribió:

> Dionisio define la belleza como armonía (*consonantia*) y claridad (*claritas*). Ahora bien, Dios es la "única Luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo" (Jn 1,9), y esto es por su naturaleza; y esta Luz, por ser el modo divino de entendimiento, resplandece sobre el fondo de su Naturaleza, fondo que es predicado de su Naturaleza cuando hablamos de "Dios" concretamente. Pues,

74 Ibid.

así, Él mora en una luz inaccesible; y este fondo de la Naturaleza divina no está meramente en armonía con su Naturaleza, sino que es completamente lo mismo que ella, la cual tiene en sí Tres Personas coordinadas en una maravillosa armonía, siendo el Hijo la imagen del Padre y el Espíritu Santo el vínculo entre ellos.

Aquí él dice que Dios no sólo es perfectamente bello en sí mismo, siendo el límite de la belleza, sino, más que esto, que es la causa eficiente, ejemplar y final de toda belleza creada.

Causa eficiente: tal como la luz del sol, al verter y causar la luz y los colores, es la creadora de toda belleza física, así también la Luz verdadera y primordial vierte de sí misma toda la luz formal, que es la belleza de todas las cosas.

Causa ejemplar: así como la luz física es única en su clase –que es, no obstante, la de la belleza que está en todos los colores, los cuales cuanta más luz tienen, más bellos son, y cuya diversidad es ocasionada por la diversidad de las superficies que reciben la luz, y cuanto más falta la luz, más horribles e informes son–, del mismo modo la Luz divina es una Naturaleza única, que tiene en sí de manera simple y uniforme toda la belleza presente en todas las formas creadas, cuya diversidad depende de los propios recipientes –de los cuales también la forma está más o menos alejada según su desemejanza con la Luz intelectual primordial, y está oscurecida–; y por lo tanto la belleza de las formas no consiste en su diversidad, sino que más bien tiene su causa en la Luz intelectual única que es omniforme, pues lo omniforme es inteligible por su propia naturaleza, y cuanto más puramente la forma posee esta Luz, más bella y más semejante es a la Luz primordial, de modo que es una imagen de ella o una señal de su imagen; y cuanto más se aleja de esta naturaleza y se materializa, menos belleza posee y menos se asemeja a la Luz primordial.

Y causa final, pues la forma es deseada por todo lo que es perfectible, por ser su perfección, y la naturaleza de esta perfección está en la forma sólo a modo de semejanza con la Luz increada, la semejanza con la cual es la belleza en las cosas creadas; como es evidente, puesto que se desea y se tiende a la forma por ser buena, y también por ser bella; y así la Belleza divina en sí misma, o en cualquier imagen de ella, es un fin que atrae toda voluntad... Asimismo "convoca a todas las cosas", como lo que es deseable evoca el deseo, y el nombre griego para la belleza lo muestra. Pues *kalós*, que significa "bien", y *kalós*, que significa "bello", derivan de *kalo*,

> que es "llamar" o "gritar" [75]; no es sólo que Dios llamara al ser a todas las cosas de la nada cuando habló y fueron hechas, sino también que por ser bello y bueno, Él es el fin que llama a todo deseo hacia Sí, y por la llamada y el deseo incita a todas las cosas a avanzar hacia este fin en todo lo que hacen, y así mantiene unidas a todas las cosas en participación de Sí mismo por el amor de su propia Belleza... Así la presencia de la Luz inteligible junta y une todas las cosas a las que ilumina [76].

Veamos, finalmente, el comentario que Santo Tomás nos ha dejado del texto básico dionisiano. El Aquinate relaciona de entrada la belleza con la luz y su claridad. A Dios le competen los dos nombres: luz y belleza. Por eso, comienza el Santo Doctor, "luego que Dionisio trató de la luz, ahora trata de lo bello, para entender al cual se preexige la luz" [77]. Y entra en materia:

> Así, dice primero [Dionisio] que Dios, que es "lo bello supersustancial es llamado Belleza" porque da la belleza a todos los seres creados, según la propiedad de cada uno: una es la belleza del espíritu y otra la del cuerpo. Y en qué consiste la esencia de la belleza, lo muestra cuando prosigue diciendo que Dios transmite la belleza, en cuanto que es "causa de la armonía y de la claridad" (*causa consonantiae et claritatis*) en todas las cosas [78].

---

75 Esta etimología es hermenéutica más que científica, sin que por ello carezca de interés.

76 Puede verse el texto completo de esta magnífica pieza en A. K. Coomaraswamy, *Teoría medieval de la belleza...*, pp.13-23.

77 *In Div. Nom.* c. IV, lect. 5, n. 333.

78 Ibid., n. 339. Poco antes el Angélico había escrito que Dionisio exaltaba a Dios como "bello" y como "belleza", como "amor" y como "amable", ya que la belleza es "graciosa", según el texto mariano de Lc 1, 28, cuando el ángel llama a María "llena de gracia". (No deja de ser sugestiva la relación entre la belleza y María). "Dice, pues, que en la causa primera, esto es, en Dios, lo bello y la belleza no están divididos como si en El lo bello fuera una cosa y la belleza otra. La razón es que la causa primera, debido a su simplicidad y perfección, abarca por sí misma «todo», esto es, todas las cosas, «en uno». Por eso, aunque en las criaturas lo bello y la belleza difieren, Dios en sí mismo los abarca a ambos, en unidad e identidad. A continuación dice que «en las cosas existentes, lo bello y la belleza se distinguen...», puesto que lo bello es lo que participa de la belleza, y la belleza es la participación de la causa primera, que hace bellas a todas las cosas. La belleza de la criatura no es nada más que una semejanza (*similitudo*) de la belleza divina de la que participan las cosas": *In Div. Nom.* c. IV, lect. 5, nn. 336-337. Es la diferencia que va de la belleza en sí a la belleza participada.

Aborda ahora el tema de la *claritas*:

> Cómo Dios es la causa de esta claridad, lo muestra diciendo que Dios envía sobre cada criatura, junto con cierto fulgor (*quodam fulgore*) una entrega de su "irradiación" (*radii*) luminosa, que es la fuente de toda luz; y estas fulgurantes entregas (*traditiones*) han de entenderse como una participación de semejanza; y estas entregas son "embellecedoras" (*pulchrificae*), es decir, son las que hacen la belleza que está en las cosas" [79].

Recordemos que Dios es Luz, y que sus participaciones son semejanzas suyas. Él, que es la fuente de toda luz, emite sus rayos luminosos sobre sus creaturas con un cierto fulgor, haciéndolas participar de su semejanza [80]. Esa donación produce la belleza en las cosas. Al igual que el bien, también la belleza es difusiva [81]. Llegamos aquí a uno de los puntos más interesantes y originales de su comentario a Dionisio. Santo Tomás va a afirmar que la realidad de toda cosa creada, la perfección del ser es el resultado de la producción de una semejanza de la divina belleza en las cosas:

> Dice, por tanto, que "de este bello" proviene "el ser en todas las cosas existentes". Pues la claridad es indispensable para la belleza, como se dijo: y toda forma, por la cual cualquier cosa tiene el ser, es cierta participación de la claridad divina, y esto es lo que añade, "que las cosas individuales son bellas cada una a su manera",

---

79 Ibid., n. 340.

80 Si nos guiamos por nuestro modo de hablar humano, hemos de afirmar que la medida en que Dios "posee" la belleza es sin medida. Según lo entiende S. Tomás, dicha medida se identifica con Dios. Por eso, el modo propio de Dios es el *excessus*: cf. *In Div. Nom*. c. IV, lect. 5, n. 341, o, lo que es lo mismo, el modo llevado más allá de sí mismo: "Ahora bien, hay dos clases de excesos: uno dentro de un género, y esto se significa con el comparativo y el superlativo; el otro, fuera del género, y esto se significa con la adición de la preposición *super*. Por ej., si decimos que un fuego excede en calor con un exceso dentro del género, esto es lo mismo que decir que es muy caliente; pero el sol excede con un exceso fuera del género, por lo que decimos, no que es muy caliente, sino que es supercaliente (*supercallidus*), porque el calor no está en él de la misma manera, sino eminentemente. Y supuesto que este doble exceso no se encuentra simultáneamente en las cosas causadas, decimos, en cambio, que Dios es bellísimo y superbello (*pulcherrimus et superpulcher*); no como si El perteneciera a algún género sino porque todas las cosas que pertenecen a algún género son atribuidas a El": ibid., n. 343.

81 Cf. I. Clavell, "La belleza en el comentario tomista al «De Divinis Nominibus»", *Anuario Filosófico de la Universidad de Navarra* 17 (1984) 97.

> esto es, con arreglo a su propia forma. Por lo tanto, es evidente que de la belleza divina se deriva el ser de todas las cosas (*ex divina pulchritudine esse omnium derivatur*)" [82].

El mismo Santo Tomás, en la Suma Teológica, relaciona la *claritas* con el tema amado de los orientales, la Transfiguración, que con tanta amplitud nos ocupó más arriba, afirmando que la claridad que Cristo asumió al transfigurarse fue la claridad de la gloria, una suerte de adelanto, si bien transeúnte, del carácter que tomaría su cuerpo resucitado [83]. La claridad es, en este sentido, la gloria propia de los cuerpos resucitados, y no el efecto de ninguna iluminación externa. Santo Tomás compara dicha claridad con la del oro –notemos la nueva coincidencia con el arte iconográfico– y con la del sol [84].

2. La Belleza como "Esplendor"

Es cierto que la palabra "esplendor" –*splendor*– pareciera casi un sinónimo de "claridad", pero hay ciertos matices que las distinguen, y además el término "esplendor" ha sido preferido por diversos autores que escriben acerca de la belleza. La palabra ha entrado, asimismo, en el uso cotidiano: cuando decimos de algo que es "espléndido", ya se trate de un objeto natural, como un perro o un árbol, ya de algo hecho por el hombre, como una sinfonía o un edificio, queremos expresar su belleza, su esbeltez, su prestancia.

---

82 *In Div. Nom.* n. 349. En otro lugar dice que "la forma es cierta irradiación que proviene de la primera claridad": ibid., n. 360. A continuación se explaya en la consideración de Dios como causa del segundo aspecto de la belleza, que es la consonancia o armonía.

También en la *Suma Teológica* se refiere S. Tomás, en un texto clásico, a la belleza como *claritas*; es el célebre "Tria requiruntur": cf. I, 39, 8, c. Allí dice que, en el conjunto de la Trinidad, es al Hijo, a quien se le atribuye con propiedad el nombre de Belleza, ya que reúne las tres cosas que se requieren para ello: la *integridad* o la perfección, ante todo, que es en El verdadera y total, ya que posee sin ninguna disminución la naturaleza del Padre; luego la *proporción* debida o la consonancia, porque la proporción conviene a la imagen como tal, y Él es la imagen expresa y perfectamente semejante del Padre; finalmente la *claridad*, porque el Verbo es la luz y el esplendor de la inteligencia, el arte del Dios omnipotente: cf. J. Maritain, *Arte y escolástica...*, pp.45-47. ¿No se podría agregar que, como Verbo encarnado, es "el más hermoso de los hijos de los hombres"?

83 Cf. III, 45, 2.

84 Cf. Suppl. 85, 1, c. y ad 2; 3, c. y ad 2.

a. Esplendor de la forma

Fue Platón quien acuñó la fórmula tan clásica de la belleza como esplendor de la verdad –*splendor veritatis*, tradujeron los latinos–, o también "intensidad" de la verdad [85]. Crear una obra bella es hacer algo en lo que brilla el fulgor, la luminosidad del misterio, la irradiación de la claridad.

Santo Tomás ha empleado la fórmula *splendor formae* [86]. Este resplandor, quintaesencia de la belleza, es el resplandor de la esencia, el resplandor del orden interior. La "forma", como enseña Maritain, es el principio que hace la perfección propia de todo cuanto existe, lo que constituye y perfecciona los seres en su naturaleza y en sus cualidades, el secreto ontológico que las cosas contienen dentro de sí, su esencia espiritual, su misterio operante; es, sobre todo, su principio propio de inteligibilidad, un vestigio o un rayo de la Inteligencia creadora, impreso en el corazón del ser creado. "Y así, decir con los escolásticos que la belleza es el esplendor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia, equivale a decir que es una fulguración de la inteligencia sobre una materia inteligentemente dispuesta. La inteligencia goza de lo bello porque en él se reencuentra y se reconoce, y se pone en contacto con su propia luz" [87].

Es posible que cuando el Doctor Angélico habla del "esplendor de la forma" esté pensando tanto en la forma sensible como en la forma inteligible interna, tanto en lo que se ve con los ojos del cuerpo como en lo que se contempla con la mirada del alma. El esplendor de la forma sensible consiste en la integridad, proporción, armonía, luz, orden y simetría. El esplendor de la forma inteligible es la plenitud del ser que le es propia, la perfección esencial de cada cosa. Esta forma se expresa y fulgura en la forma sensible externa [88].

---

85 Cf. E. Gilson, *Pintura y realidad*..., p.169.

86 Algunos atribuyen esta expresión a S. Alberto Magno. Von Balthasar ha analizado la relación entre "esplendor" y "forma" en su obra *Gloria*..., cf. vol. I, pp.24 ss.; vol. IV, pp.95 ss.; vol. V, pp.338 ss.

87 *Arte y escolástica*.., pp.38-39. En otro lugar, Maritain escribe que "splendor formae" quiere decir "el esplendor de los secretos del ser que se irradian a la inteligencia": *La poesía y el arte*, Emecé, Buenos Aires, 1955, p.196.

88 Cf. G. Soto Posada, "La estética medieval", en *Cuestiones Teológicas*, Medellín, nn. 43-44 (1989) 169-171.

Sin embargo Santo Tomás se refiere de manera prevalente al carácter metafísico de este fulgor, como Maritain lo destaca con vigor en un texto magnífico: "El «esplendor de la forma» –escribe– debe entenderse por un esplendor *ontológico* que se encuentra de una manera u otra revelado a nuestro espíritu, no por una claridad *conceptual*. Importa evitar en esto todo equívoco: las palabras *claridad*, *inteligibilidad*, *luz*, que empleamos para caracterizar la función de la «forma» en el seno de las cosas, no designa necesariamente algo claro e inteligible *para nosotros*, sino algo claro y luminoso *en sí*, inteligible *en sí*, y que suele ser frecuentemente lo que queda oscuro a nuestros ojos, ya sea por causa de la materia en que la forma está metida, ya sea por la trascendencia de la misma forma en las cosas del espíritu. Este sentido secreto es para nosotros tanto más oculto cuanto es más sustancial y profundo; tanto que, a decir verdad, afirmar con los escolásticos que la forma es el principio propio de *inteligibilidad* de las cosas, es afirmar, por lo mismo, que es principio propio de *misterio*. (En efecto, no hay misterio donde no hay *nada para saber*, el misterio se encuentra donde hay *más para saber* de lo que es dado a nuestra aprehensión). Definir lo bello por el esplendor de la forma, es definirlo al mismo tiempo por el esplendor del misterio" [89].

Gilson, por su parte, relaciona el esplendor con la transfiguración: "El esplendor de una pintura es el de una materia que está en una especie de estado de gloria, elevado por el arte del hombre a la condición de objeto puro de conocimiento" [90].

La expresión "splendor formae" no ha de ser separada de la definición platónica de la belleza cual "splendor veritatis" ya que, como bien dice Santo Tomás, la belleza "mira a la facultad cognoscitiva" [91]; el artista trabaja "con el intelecto", que es lo mismo que "con su arte" [92]. La belleza es la verdad que atrae hacia sí, con lo que volvemos a aquello de Dionisio, de la belleza *–kalón–* como convocación, como poder

---

89 *Arte y escolástica...*, p.43. Es un contrasentido cartesiano –agrega– reducir la claridad en sí a la claridad para nosotros. En arte, este contrasentido engendra el academismo y diseca el arte.

90 *Pintura y realidad...*, p.165.

91 Cf. *Suma Teológica* I, 5, 4, ad 1.

92 Ibid. I, 16, 1, c; I, 45, 7, c. Observa Coomaraswamy que la filosofía escolástica nunca habla de la obra (*opus*) como "arte"; el "arte" siempre permanece en el artista, mientras que la obra, en cuanto *artificiatum*, es una cosa hecha *mediante* el arte, *per artem*: cf. *Teoría medieval de la belleza...*, p.41.

cautivante. "Si bien la belleza no es sinónimo de la verdad tampoco puede separarse de ella: hay una distinción lógica, pero hay coincidencia *in re*", escribe Coomaraswamy [93]. Gauguin lo expresó de manera incisiva: "La verdad no es conocible si no está ligada a la luz de la belleza".

b. Esplendor del bien

Decía Boileau en su *L'art poétique*: *"Rien n'est beau que le Vrai, le Vrai seul est aimable"* (nada es bello sino lo verdadero, sólo lo verdadero es amable). Belleza, verdad y bondad se conjugan. Lo bello y lo bueno son fundamentalmente idénticos, porque están basados en lo mismo, es decir, en la forma, no difiriendo sino en la noción [94]. Dado que lo bello se aprehende por un acto cuya repetición es deseable, constituye un objeto de amor. Y como un objeto de amor es aprehendido al modo de un determinado bien, por eso lo bello es un caso particular de bien [95]. Ya lo había dicho Aristóteles: "Aunque lo bello participa de la verdad ontológica, en cuanto que todo resplandor de inteligibilidad en las cosas supone cierta conformidad con la inteligencia, que es causa de las cosas, no obstante, lo bello no es una especie de verdad, sino de bien". Para expresarlo, inventaron los griegos una palabra compuesta que une la belleza con el bien, a saber, *kalokagathía* (belleza-y-amor).

Con su claridad habitual, explica Maritain la relación que liga la belleza con el bien. Un ser que hipotéticamente no tuviese más que inteligencia, captaría lo bello *en su raíz* y en sus condiciones objetivas, pero no en el deleite que necesariamente le está aparejado. Lo bello dice una relación necesaria, aunque indirecta, con el apetito, moviendo el deseo y engendrando el amor, mientras que la verdad como tal no hace más que iluminar. La sabiduría es amada por su belleza: "Me he enamorado de su belleza" (Sab 8, 2). "El amor, a su vez, produce el éxtasis, o sea, pone fuera de sí al que ama; ek-stasis que el alma experimenta en una forma disminuida cuando es cautivada por la belleza de la obra de arte, y en su plenitud cuando es bebida, como el rocío, por la belleza de Dios. Y del mismo Dios, según Dionisio [96], es menester

---

93 *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, pp.77-78.
94 Cf. S. Tomás, *Suma Teológica* I, 5, 4, ad 1; I-II, 27, 1, ad 3.
95 Cf. E. Gilson, *Pintura y realidad...*, p.153.
96 Cf. S. Tomás, *In Div. Nom.* c. 4, lect. 10.

atreverse a decir que sufre en cierta manera éxtasis de amor, por causa de la abundancia de su bondad que le hace derramar en todas las cosas una participación de su esplendor. Pero su amor en Él causa la belleza de lo que ama, mientras que nuestro amor, en nosotros, es causado por la belleza de lo que amamos" [97].

Por eso la lista clásica de los "trascendentales": unidad, verdad, bondad, no agota la universalidad de los valores que son comunes a todos los seres. Si la belleza no se suele incluir en dicho elenco es porque puede ser reductible a algunos de ellos, a la verdad, en cierta manera, y al bien, con mayor propiedad, ya que lo bello es lo que en las cosas se presenta al espíritu como objeto de esplendorosa atracción. "Quienquiera apetece el bien –escribe Santo Tomás– por lo mismo apetece lo bello" [98]. De hecho, todos los trascendentales se identifican en la cosa, aunque difieran entre sí según la noción. Podría, pues, decirse que lo bello, más que un trascendental específico, es como el esplendor de todos los trascendentales reunidos. La unidad, la verdad y la bondad de Dios deslumbran por la belleza que les es ínsita. De ahí que la belleza se predique de Dios de manera formal y eminente, ya que Él es la unidad, la verdad y la bondad por antonomasia [99].

Trascendental del ser, punto de confluencia –irradiante– de la verdad y el bien. S. Fumet ofrece una fórmula encantadora: "Permítaseme definir la belleza como el bien que se da en espectáculo para hacer amar el ser" [100]. O más simplemente, según Eric Grill: "La belleza es el esplendor del ser" [101].

La Santísima Virgen, Madre de la Verdad y del Amor Hermoso, tiene no poco que ver con lo que estamos diciendo. "La gloria de la hija de Dios –dice Fumet–, no obstante las franjas de oro y adornos numerosos que la circundan, viene de lo interior –*"Omnis gloria ejus filiae Regis ab intus"* (Ps 45, 14), está escrito proféticamente de María–, de adentro, *ab intus*: imposible encontrar una palabra mejor que ésta para

---

97 *Arte y escolástica...*, pp.41-42.

98 *De Ver.* 22, 1, ad 12.

99 Hemos visto más arriba cómo S. Tomás atribuye la belleza especialmente al Verbo: cf. *Suma Teológica* I, 39, 8. Y si del Verbo hecho hombre se trata, podemos decir que es la verdad y la bondad divinas encarnadas.

100 *El proceso del arte...*, p.52.

101 Beauty Looks After Herself, p.66; cit. en E. Gilson, *Pintura y realidad...*, p.251.

calificar la esencia de la belleza, porque designa el modo preciso de ser bella en todo, que caracterizó a la única creatura plenamente poseída por la Gracia, y cuya docilidad al bien pudo dar al ser tan honda acogida que mereció ser designada para que en ella se formara a sí propio un cuerpo el Verbo eterno de Dios" [102]. Podemos quizás aplicarle aquello que escribió Coomaraswamy sin pensar, por cierto, en ella: "La belleza siempre está ordenada a la reproducción, ya sea una generación física o una regeneración espiritual" [103].

3. La Belleza como "Gozo"

Si la belleza es "una especie de bien" debe ser considerada como "esencialmente deleitable". Analicemos, pues, la relación que existe entre la belleza y el gozo.

a. "Aquello cuya vista agrada"

Santo Tomás nos ofrece una fórmula que enriquece el concepto de belleza: *quod visum placet*. En dos lugares junta el Aquinate la belleza con el placer: "Se llama bello aquello cuya vista agrada" [104], y también: "Se llama bello aquello cuya aprehensión nos complace" [105].

Las fórmulas tomistas nos muestran que la percepción de lo bello reúne dos conceptos: la "visión" y el "placer". Cuando Santo Tomás habla de *visión* lo entiende, por cierto, en un sentido muy amplio: "Visión significa ante todo el acto del sentido de la vista; pero, por la nobleza y certidumbre de este sentido, se extiende en lenguaje corriente al conocimiento de todos los sentidos... y más allá también al conocimiento espiritual" [106]. Esta visión es una percepción-conocimiento que *agrada*, que causa gozo. No se trata, pues, acá de un conocimiento discursivo ni laborioso, sino expedito e intuitivo, ajeno a todo esfuerzo de abstracción.

---

102 *El proceso del arte...*, pp.60-61.
103 *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, pp.77-78.
104 *Suma Teológica* I, 5, 4, ad 1.
105 Ibid. I-II, 27, 1, ad 3.
106 Ibid. I, 67, 1, c.

Resulta interesante esta alianza entre la inteligencia y los sentidos, que engendra el gozo. Porque la belleza, si bien es objeto de la inteligencia, cae también, de alguna forma, bajo la percepción de los sentidos, en la medida en que éstos sirven a la inteligencia, y pueden ellos mismos deleitarse con el conocimiento. La percepción de la belleza comienza por los sentidos, llega a la inteligencia, y de ahí redunda nuevamente sobre los sentidos. Dice Maritain que el arte tiene el sabor del paraíso terrenal porque restituye, aunque sea por breves momentos, la paz y el deleite simultáneo de la inteligencia y de los sentidos [107]. Si la inteligencia, en su afán de abstraer y razonar, se divorcia de los sentidos, coarta su propio gozo, perdiendo el deleite de esa irradiación. Maritain habla de un "sentido inteligenciado", que da cabida en el corazón al gozo y al placer [108].

Según se ve, Santo Tomás aprueba el placer que sigue a la visión sensible e intelectual. No vale la objeción de que esta concepción parecería reducir la experiencia del arte a una forma de hedonismo, como si el placer fuese el bien supremo. "Baste decir –escribe a este respecto Gilson– que sin ser el supremo bien, el placer está íntimamente relacionado con él. La dignidad del placer está proporcionada a la de su causa. ¿No consideraron los teólogos la visión beatífica como el fin último del hombre? En el caso más modesto de la experiencia estética, el placer en cuestión tiene su fuente en la misma inteligibilidad del ser" [109]. Con todo, es importante distinguir el gozo derivado de la verdad y bondad ontológicas, del mero placer arbitrario y subjetivo. Las obras de arte bien logradas no son bellas porque agradan a nuestros ojos, sino que agradan a nuestros ojos porque son bellas. La belleza de la cosa depende de su perfección, nuestro poder de reconocerla como bella depende de la perfección de nuestra mirada intelectual, de nuestra capacidad de admiración. Refiriéndose a esto, sostiene Coomaraswamy que habría que desterrar de una vez para siempre el término "estético". El original griego de dicha palabra, de uso relativamente reciente, no significa más que sensación o reacción instintiva ante los estímulos externos; la sensibilidad que denota la palabra *áisthesis* se halla presente tanto en las plantas y en los animales como en el hombre. El arte es

---

107 Cf. *Arte y escolástica...*, p.38.
108 Cf. ibid., p.168.
109 *Pintura y realidad...*, pp.156-157.

virtud intelectual, no física. Por cierto que implica una respuesta por parte del hombre que contempla la obra, pero es una respuesta más elevada que la que puede darse en el plano exclusivamente sensible, e implica cierta comunión de la belleza interior con la belleza exterior. El hombre perverso difícilmente captará la belleza; más bien se deleitará en lo de-forme; a esos tales, los griegos los llamaban *saprófiloi* o, como diríamos nosotros, pervertidos. Plotino decía que no todos somos igualmente sensibles a la convocación de la belleza; sólo los "enamorados" son capaces de percibirla de manera privilegiada [110].

b. Gozo artístico y Contemplación

Hemos dicho que la propiedad de proporcionar el gozo, de "deleitar", implicada en la noción de lo bello, es de orden trascendental. Maritain se ha aplicado a señalar la singular analogía que existe entre las bellas artes y la sabiduría, ambas ordenadas a un objeto que sobrepasa al hombre, que vale por sí, y cuyos horizontes no tienen límites. Tanto las bellas artes como la sabiduría tienen de común una cierta in-utilidad, aunque esto ha de ser bien entendido, ya que el arte sacro, por ejemplo, no es un fin postrero sino que se ordena a la participación en el misterio cultual y, en última instancia, a la contemplación final en el cielo. Pero hecha esta salvedad, que no aparece con claridad en el comentario de Maritain, podemos aceptar lo que el filósofo francés afirma, a saber, que es posible aplicar a las bellas artes, guardadas las debidas proporciones, lo que Santo Tomás dice de la sabiduría, cuando la compara con el juego: "Con razón la contemplación de la sabiduría se compara con el juego, por dos motivos que se encuentran en él. El primero, porque el juego es deleitable, y la contemplación de la sabiduría posee la más grande deleitación, conforme a aquello que la Sabiduría dice de sí en el Eclesiástico: *mi espíritu es más dulce que la miel* (24, 27). El segundo, porque las operaciones del juego no están ordenadas a otra cosa, sino que son buscadas por sí mismas. E igual acontece con las deleitaciones de la sabiduría... Por eso la divina Sabiduría compara el juego con su deleitación: *me deleitaba cada día jugando delante de El en el orbe de la tierra* (Prov 8, 31)" [111].

---

110 Cf. *Enéada* I, 6, 4. Ver A. K. Coomaraswamy, *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, pp.16-17.

111 *Opusc. LXVIII, in libr. Boetii de Hebdom.*, princ.

Sea lo que fuere, el goce artístico prepara el camino para los goces superiores, incluido el soberano deleite espiritual de la contemplación, y en último término, el goce del mismo Dios, supremo analogado de todo lo que proporciona placer: "Entra en el gozo de tu Señor" (Mt 25, 21). Como lo hemos dicho al hablar del icono, su contemplación en la tierra prepara para la visión del cielo. Y en este campo, como en otros, si uno no se eleva, acaba por degradarse. "Nadie –dice Santo Tomás siguiendo a Aristóteles– puede vivir sin deleitación. Por eso el que se halla privado de deleitaciones espirituales pasará a las carnales" [112]. Comentando este texto, escribe Maritain que el arte enseña a los hombres los deleites del espíritu, y por el hecho de interesar el orden sensible y adaptarse mejor a su naturaleza, puede conducirlos mejor a algo más elevado que el mismo arte. Desempeña en la vida natural una función análoga, salvando las distancias, a las "gracias sensibles" en la vida espiritual, y en cierta manera dispone al hombre para la contemplación [113].

Al tratar de esta materia propone Maritain, siguiendo al Doctor Angélico, una inesperada inflexión al orden de la polis y de la política. La contemplación parece ser el fin de todas las ocupaciones de los hombres; pues ¿para qué el trabajo y el comercio, sino para que el cuerpo, provisto de las cosas necesarias o convenientes para la vida, esté en el estado requerido para la contemplación? ¿Para qué las virtudes morales y la prudencia, sino para procurar el dominio de las pasiones y la paz interior, que la contemplación necesita como presupuesto? ¿Para qué el gobierno de la vida civil sino para asegurar el bien común y la paz exterior necesaria para la contemplación? "De suerte que, considerándolas como es menester –concluye gallardamente Santo Tomás–, todas las funciones de la vida humana parece que están al servicio de los que contemplan la verdad" [114]. Tal doctrina permite apreciar la oposición esencial, en el mismo orden de los fines, que separa la ciudad cristiana de la ciudad construida por el "humanismo" moderno, enteramente orientada hacia la praxis, la producción y el "consumo", y no hacia la contemplación [115].

---

112 *Suma Teológica* II-II, 35, 4, ad 2.
113 Cf. S. Tomás, *Suma Teológica* I-II, 3, 4: *ipsum gaudium est consummatio beatitudinis*.
114 Cf. *Contra Gent.*, lib. III, cap. 37.
115 Cf. J. Maritain, *Arte y escolástica...*, pp.101-102 y nota.

Se puede pensar que en el cielo, lugar de la contemplación inintermitente, todos los sentidos, en plena comunión con la inteligencia y la voluntad, quedarán encandilados frente a la Belleza sustancial por una eternidad [116].

* * *

Al término de este intrincado capítulo, nos complace destacar el estrechísimo vínculo que hemos descubierto entre el pensamiento oriental de la belleza icónica, polarizado en el misterio de la Transfiguración, y la elucubración escolástica, centrada en el esplendor del ser. Sería lamentable ver en ello la ocasión de una dialéctica estéril en vez de un punto de encuentro esperanzador para ambas partes. Como lo hemos leído más arriba en Gilson: "El esplendor de una pintura es el de una materia que está en una especie de estado de gloria... Es la transfiguración de la materia" [117].

116 Cf. S. Tomás, *Suma Teológica*, Suppl. 82, 3 y 4.
117 *Pintura y realidad...*, p.165.

Capítulo Sexto

LA SACRALIDAD DEL ICONO EN SU CONTEXTO CULTUAL



EL icono vive en una atmósfera sacral y de ella se nutre. Por eso resulta ininteligible si no se lo considera a la luz de ese contexto que se enmarca arquitectónicamente en el edificio sagrado, y litúrgicamente, en el ámbito del culto divino [1]. Consideraremos, en primer lugar, la simbología del templo en sus diversos momentos históricos, para abocarnos luego al análisis de la inserción del icono en la liturgia.

I. EL SIMBOLISMO DEL TEMPLO

La arquitectura tradicional ha seguido siempre un modelo trascendente. Del arquitecto indio se decía a menudo que visitaba el cielo y allí tomaba nota de las formas arquitectónicas superiores, que luego trataba de imitar en el espacio que se le había asignado. Algo semejante acaeció con Moisés, quien proyectó la "tienda de reunión" según el modelo que había visto en la montaña. A los hombres modernos, que se ufanan de su madurez, construyendo casas que consideran únicamente como una "máquina donde hay que vivir", les recomienda Coomaraswamy comparar su punto de vista con el que tenía el hombre del

---

1 Florenskij ha señalado el parentesco que existe entre la doctrina de Platón y la espiritualidad del icono. Pues bien, el platonismo se abreva en el culto, y tanto su terminología como sus imágenes están dotadas de carácter sacral; la Academia no era extraña a los misterios, especialmente eleusinos: cf. *Le Porte Regali...*, p.156. Filón, por su parte, heredero de la cultura griega, no dejó de destacar el simbolismo cósmico del Templo de Jerusalén: cf. D. Crouan, *L'art et la liturgie*, Téqui, Paris, 1988, p.47.

Neolítico, quien también vivía en una casa, pero una casa que implicaba a sus ojos una verdadera cosmología. El hombre tradicional, escribe, identificaba la columna de humo que se elevaba de su hogar y desaparecía de la vista a través de una abertura practicada en el techo, con el Eje del Universo, y en aquella abertura veía nada menos que una imagen de la Puerta Celestial, fórmulas que a nosotros, hombres prácticos, para quienes "un conocimiento que no es empírico carece de sentido", nos resultan difícilmente comprensibles, y hasta nos hacen sonreír. La mayor parte de las cosas que Platón denominó "ideas", para nosotros no son sino "supersticiones" [2].

El cristianismo, heredero de la visión tradicional y simbólica del edificio, nos ha dejado tres grandes expresiones de su manera de comprender y estructurar sacralmente el volumen interior de las iglesias. Ante todo, la basílica paleocristiana, noble construcción de planta rectangular, con sus muros adornados de mosaicos y grandes ventanales para el ingreso de la luz; la belleza sacra brota allí de la armonía de las proporciones, de impronta helénica, que comunica serenidad y reposo al que la frecuenta. Luego, la iglesia bizantina, de planta cuadrada (cruz griega), con su característica cúpula, sus mosaicos y su peculiar iluminación; el conjunto impresiona por su esplendor y magnificencia. Finalmente la catedral, la románica, pero sobre todo la gótica, con sus naves altas y alargadas; lo sagrado se revela en el primado del altar, que inmediatamente atrae la mirada de quien en ella penetra, y en la altura y verticalidad de sus muros, que sugiere la trascendencia de Dios, más allá de todo el orden natural. Explayémonos un tanto en la consideración de estos tres modelos.

1. La Basílica Paleocristiana

Refiriéndose Sedlmayr a las basílicas paleocristianas, al estilo de Santa Sabina de Roma, afirma que lograron una síntesis admirable, al

---

2 Cf. *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, p.33. El no ver en sus artefactos más que lo que se muestra a la vista, para el hombre tradicional habría sido un pecado mortal, pues hubiera equivalido a quedarse en el plano animal, cerrándose a la simbología, único camino que conduce a la trascendencia. El hecho de que ahora veamos las cosas en su más crasa obviedad, y al hombre meramente como se muestra al exterior, es la causa de que se haya destruido la noción metafísica del hombre, y nos hallemos encerrados en la cueva oscura del determinismo funcional y económico: cf. ibid., p.36.

unir los dos motivos arquitectónicos más notables del tiempo de la Tetrarquía, a saber, la pared con ventanales del aula imperial de Tréveris y la serie de arcadas del palacio imperial de Spalato. Se encontraban así, como si de algo obvio se tratara, pero no es por eso menos sintomático, el espíritu del Oriente y del Occidente en el nuevo arte cristiano. Las formas sagradas del ambiente imperial pasaron de este modo a los templos cristianos de una Iglesia reconocida ahora oficialmente por el César convertido [3].

a. La basílica antigua: símbolo de la ciudad

Según hallazgos de diversos estudiosos, la forma de la basílica paleocristiana reproduce de una manera reducida la ciudad de la tarda antigüedad, y a través de ella, la ciudad celestial. La fachada correspondía a sus puertas; las naves a sus calles, flanqueadas de pórticos; el entrecruce de la nave central con el crucero, al encuentro entre el *cardo* y el *decumanus*, que eran las dos vías principales de la ciudad romana; el arco triunfal, a los arcos de triunfo que ornaban las calles de mayor prestancia; y, por fin, el presbiterio o santuario, a la zona de residencia de las autoridades; si se trataba de la ciudad imperial equivalía a la sala del trono: el altar era el trono de Cristo, el ciborio del altar correspondía al dosel del trono [4].

Especialmente interesante es la simbología de la fachada –incluyendo el atrium, el nártex y las torres– cual entrada de la ciudad. Ya en la Escritura se destaca la importancia de *las puertas* (cf. Ez 48, 30s; Is 54, 12; Ap 21, 13), como sitio no sólo de ingreso sino también de defensa ante el enemigo exterior. El empleo de dos, tres, cuatro o hasta cinco puertas en el entero complejo de la basílica recuerda las diversas puertas que jalonaban los muros de la ciudad; la presencia de las torres, a ambos lados de la fachada, trae a la memoria las torres de defensa ubicadas a los dos lados de la entrada principal. Tras ingresar por la puerta más importante de la ciudad, se entraba en el comienzo de la "via triumphalis", así como en la basílica paleocristiana se encuentra el inicio de la nave central. Y a partir de allí las otras naves, que corresponden a

3 Cf. H. Sedlmayr, *Épocas y obras artísticas*, t. I, Rialp, Madrid, 1965, p.66.
4 Cf. ibid., t. II, p. 209.

las otras calles de la ciudad. El conjunto quiere simbolizar la ciudad celestial, descrita en Ap 21, 15-27, formada por un entrecruce de calles en torno a la "vía sacra" o nave central. En correspondencia con la majestuosidad de dicha urbe se emplea el oro, los relumbrantes pisos de mármol, los mosaicos encima de las columnas, y en el Occidente, ya desde el siglo VI, ciclos musivos de pinturas con fondo de oro.

El *arco triunfal* de la basílica es la transposición del solemne y glorioso arco que cerraba la vía principal, dando ingreso a la zona donde residían las autoridades. Si la nave central, con los pórticos que la acompañan, representa la vía sacra, el arco triunfal representa su término, al tiempo que abre el ingreso al santuario y a la Sala del Trono del Rey Cristo.

También el *techo* de la iglesia paleocristiana intenta evocar la ciudad celestial. A diferencia del cielo natural, que cubre las calles profanas, es un cielo especial, el cielo de la ciudad de Dios. Cuando los documentos se refieren a los techos "dorados" de las basílicas, aluden a la copertura gloriosa de la "Caelestis urbs Ierusalem", y los textos que se transcriben en los propios arcos triunfales hablan de "In coelo aureo", como puede observarse desde la iglesia de San Apolinar Nuevo en Ravena hasta la iglesia sepulcral de San Agustín en Pavía.

De este modo, quien entra en una basílica paleocristiana, camina por la *via sacra* de una *Urbs* divina, bajo un cielo preternatural, hasta llegar al arco de triunfo, divisando desde allí la sala del trono del Rey.

b. La basílica antigua: reunión del Sacerdotium *y el* Imperium

A partir de Constantino, se fue afianzando la idea de que el reino de Dios era guiado por dos instancias: el *Sacerdotium* y el *Imperium*, la autoridad espiritual y el poder temporal. En el prefacio de un *Corpus Juris* del 535 se lee: "Las dos gracias mayores y celestiales ofrecidas como don de Dios a los hombres son el Sacerdocio y el Imperio: el uno sirve a las cosas divinas, el otro domina y provee a los hombres". Resulta normal que dicha doctrina haya encontrado su expresión arquitectónica en los edificios cultuales, considerando que dichos edificios simbolizaban a la Iglesia en su conjunto, incluido su respecto al orden temporal.

El *ábside*, lugar de la sede episcopal, representaba la autoridad espiritual, el Sacerdotium.

El *atrio* constituía la zona del Imperium. Es cierto que ediliciamente no era sino el lugar de ingreso de los fieles, un sitio de espera para los catecúmenos, e incluso un refugio en caso de mal tiempo, pero ello no obsta a su carácter simbólico. Colocado frente al ábside, en el otro extremo de la iglesia, el atrio no era tan sólo un vestíbulo o un lugar de paso, sino que místicamente hacía juego con el ábside. La misma palabra aula *–aulé–*, con que a veces se lo denominaba, servía para designar el patio o el salón de espera del Emperador, Rey o Príncipe. El emperador Constantino quiso ser enterrado precisamente en el atrio de la iglesia de los Apóstoles en Constantinopla [5].

Como se ve, el ábside y el atrio hacían visible la idea de los "dos poderes del Reino de Cristo". El hecho de que Cristo conjuga en sí la autoridad sacerdotal y el poder real se reflejaba en la estructura unitaria pero jerarquizada del templo. Porque así como la autoridad espiritual es vicaria de la autoridad sacerdotal de Cristo, de manera semejante el poder temporal se funda en el poder de la Realeza de Cristo. No en vano dijo el Señor: "Se me ha dado todo poder en el cielo y en la tierra" (Mt 28, 18). El ábside, sede de su vicario espiritual, representaba su "potestas sacerdotalis" (se me ha dado todo poder en el cielo), y el atrio, sede de su vicario temporal, representaba su "potestas regalis" (se me ha dado todo poder en la tierra).

Sin embargo, ni el Papa (o el obispo) *–typus Christi Sacerdotis–*, con sede en el ábside, ni el Emperador (o Rey) *–typus Christi Domini mundi–*, simbolizado en el atrio, eran, en última instancia, los verdaderos señores. El verdadero Señor era Cristo mismo. Él era quien estaba presente en su vicario espiritual y en su vicario temporal, aunque de diversa manera, ya que el poder temporal se subordina a la autoridad espiritual. En el ábside, su presencia era más trascendente, sea a través de su palabra, sea sobre todo a través de la realidad de su cuerpo y su sangre. Entre el ábside y el atrio, las naves de la iglesia representaban –y contenían– al pueblo de Dios, sujeto a la autoridad espiritual y al poder temporal.

---

5 Quizás sea también atribuible a esta simbología el hecho de que tanto en S. Sofía de Constantinopla como en S. Vitale de Ravena, hubiera un lugar especialmente reservado al Emperador, en el piso superior, justamente sobre el atrio.

2. EL TEMPLO BIZANTINO

El espíritu oriental supo dar una interpretación especialmente simbólica a los espacios sagrados. Según J. Sauer, el edificio eclesiástico bizantino es, simultáneamente, una representación de Dios, una imagen del mundo ideal, una representación del hombre y un símbolo del alma [6].

En el ámbito bizantino, las iglesias se caracterizaban por un definido carácter sacramental, reproduciendo en forma sensible, según el principio de la "semejanza desemejante", la experiencia de algo que escapa a la percepción experimental.

Nos limitaremos al primer esplendor bizantino, a la primera edad de oro de este arte [7], centrándonos en su exponente más elevado, *la basílica de Santa Sofía de Constantinopla*, la que con mayor claridad revela el ideal arquitectónico del arte bizantino. Lo que fue la basílica de San Juan de Letrán y luego la de San Pedro en Roma para la cristiandad occidental, eso representó Santa Sofía de Constantinopla para el Oriente cristiano. Fundada en el año 360, bajo el título de la Divina Sabiduría (*Aguia Sofía*), fue destruida en el 393 por un incendio, durante una rebelión popular, debiendo ser reconstruida casi por entero en el año 415. También ésta fue incendiada el 532, en otro de los tantos tumultos a que estaba habituada la ciudad de Bizancio. El emperador Justiniano resolvió rehacerla con gran suntuosidad, confiando el proyecto a dos insignes arquitectos, Isidoro de Mileto y Antenio de Tralleis, y poniendo a su disposición todos los tesoros y recursos del Imperio. Cuando el 27 de diciembre del 537 entró el Emperador en el maravilloso edificio recién inaugurado, resplandeciente con los más preciosos mármoles y rutilante de oro, con explicable orgullo pudo exclamar: "¡Gloria y honor al Altísimo, que me estimó digno de llevar a cabo una obra semejante! Salomón, te he vencido". Aún hoy, cuando se entra por primera vez en la basílica –que tras el dominio turco pasó a ser mezquita y hoy es museo–, uno queda estupefacto ante tanta belleza y esplendor. En lo que a mí respecta, he de confesar que ha sido uno de los espectáculos más sobrecogedores que he tenido en mi vida.

6 Cf. H. Sedlmayr, *Épocas y obras artísticas...*, t. II, p.227.

7 Como lo dijimos más arriba, el arte bizantino conoció tres edades de oro, la primera en los siglos V y VI, la segunda en los siglos IX y X, y la tercera en los siglos XIV y XV.

Si analizamos la estructura arquitectónica de Santa Sofía, advertimos con cuánta gracia se unen en ella el rectángulo con el círculo. ¿No será la combinación perfecta? Por algo decía Platón, en su diálogo *Filebo*, que la belleza de la forma es "algo rectilíneo y circular". Cual navío escatológico, la nave longitudinal de Santa Sofía, de proa al Oriente [8], se ve coronada por la forma esférica de la cúpula. El rectángulo o el cubo representan la inmutabilidad inquebrantable, la estabilidad del proyecto realizado, dentro del cual se realiza el dinamismo circular de los oficios y ritos cultuales, que reitera y aplica el misterio ya cumplido. El espacio central o cúpula, que verticaliza el espacio longitudinal, expresa la dirección de la plegaria litúrgica simbolizada por la elevación del incienso, el ofertorio de los Dones Sagrados y el movimiento ascendente de la epíclesis, que se resuelve en el descenso del Espíritu Santo [9]. En cambio, el caminar procesional alrededor del templo o del altar designa el movimiento en torno al centro cósmico que liga la tierra y el cielo, imitando el movimiento circular de los astros [10].

Destaquemos, asimismo, otro aspecto que caracteriza a Santa Sofía, y más en general, la concepción artística bizantina, y es la admirable plasticidad de sus muros, recubiertos casi en su totalidad de mármoles, incrustaciones y mosaicos resplandecientes, al modo de un gran tapiz, sustituyéndose así la pared robusta y tangible por un encaje de colores y reflejos de luz. De este modo, el espacio que en la arquitectura romana es esencialmente plástico, como puede observarse por ejemplo en el Panteón de Roma, con sus columnas, nichos y artesonado, en el arte y la arquitectura bizantinas se hace predominantemente óptico, bañado de luz y de colores. Por eso, si por una parte es verdad que Santa Sofía resulta inexplicable sin los precedentes logros de la arquitectura romana, no lo es menos que el espíritu bizantino descubrió una nueva técnica, en un todo dependiente de su concepción espiritual y lumínica, reem-

---

8 Las primeras iglesias cristianas se edificaron con la fachada mirando al este, lugar de donde sale el sol. Tal era también el modo de construir de los griegos, cuando levantaban sus templos. El sacerdote celebraba la Misa mirando a los fieles, no por celebrar "de cara al pueblo" sino "de cara al oriente", en homenaje a Cristo, "sol oriens ex alto" (Lc 1, 78). Durante el rezo del canon todos los fieles miraban también hacia el este, "de espaldas al sacerdote". En razón de esta anomalía, se resolvió que en adelante las iglesias se edificasen con el presbiterio hacia el este y la fachada al oeste, de modo que el sacerdote quedó "de espaldas al pueblo", todos mirando hacia el este, símbolo de Cristo, Sol de justicia.

9 El Occidente, en continuidad con el estilo de construcción de los romanos, predileccionó más generalmente el espacio longitudinal, donde creía ver mejor expresada la mentalidad dinámica que lo caracteriza.

10 Cf. P. Evdokimov, *L' art de l'icône...*, pp.125-126.

plazando la maciza robustez romana por su sutil "tapiz oriental", y no sólo como "elemento decorativo", sino "en función arquitectónica". Santa Sofía ofrece un inefable espectáculo óptico-trascendental. La inundación de la luz vence la pesada materia, la penetra y la transforma en un triunfo del espíritu [11].

A la basílica de Santa Sofía podría aplicarse casi literalmente aquello del Apocalipsis: "La ciudad no necesitaba de sol ni de luna que la iluminasen, porque la gloria de Dios la iluminaba, y su luz era el Cordero. A su luz caminarán las naciones y los reyes de la tierra le traerán su soberanía" (21, 23-24). Esa luz que viene de lo alto, iluminando las "calles" de la ciudad de Dios en la tierra, desciende de la majestuosa cúpula central, gigantesca rotonda apoyada sobre una frágil serie de ventanas, como si careciera de peso y no descansase sobre nada terreno [12].

3. Las Iglesias Rusas

No bien se convirtió Vladímir, príncipe de Kiev, el suelo de la primitiva Rusia comenzó a cubrirse de iglesias y conventos. El impulso inicial se mantuvo durante mucho tiempo. Entre 1340 y 1440 se fundaron cerca de 150 nuevos monasterios [13].

---

11 No deja de ser sintomático el hecho de que, según lo relatan las crónicas de la antigua Rus', cuando Vladímir, príncipe de Kiev, envió a sus mensajeros para que le informasen acerca de las diversas religiones, al entrar éstos en la basílica de S. Sofía, juzgaron que ninguna podía ser como la practicada en Bizancio, ya que allí "les parecía estar en el cielo". Cf. mi libro *De la Rus' de Vladímir al "hombre nuevo" soviético...*, pp.23 ss.

12 H. Sedlmayr cree encontrar el origen técnico de esta victoria de la luz, en el modo de construcción de las termas romanas. La gradación de los tonos de luz de un ambiente a otro, tal cual en ellas se advierte, y su delicada gama de tonalidades, denotan una elevada perfección artística. Esta iluminación incomparable resulta incomprensible sin una relación religiosa con la luz y los elementos que la transmiten, como el sol y las estrellas. En los tiempos de Justiniano, las termas de la época imperial constituyeron, sin duda, un ejemplo excelente e inmediato para los nuevos arquitectos. Los grandes edificios monumentales de Constantinopla, como S. Sofía y S. Irene, recuerdan la estructura de las termas. Si al estudiar estas últimas, los arqueólogos no hubieran hallado en ellas los locales y el instrumental para los diversos baños –el *callidarium*, el *tepidarium* y el *frigidarium*– hubieran podido tomarse por palacios imperiales. De hecho, Boutron reconstruyó las termas de Tréveris en la forma de un palacio imperial. Sedlmayr señala el influjo de las termas en el modo bizantino de concebir la luz como procedente del cielo, e incluso cree detectar cierta inspiración de dicha técnica en el modo espiritual de emplear la luz que caracterizó al Barroco: cf. *Epocas y obras artísticas...*, t. 1, pp.27-29.

13 Las primeras iglesias fueron de madera. L. Réau distingue cuatro tipos de iglesias de ese material: las *iglesias-isbás*, de pequeñas dimensiones, análogas a los cuartos del piso alto de la isbá; de allí viene la superposición tan frecuente en Rusia de una iglesia baja y de una iglesia

Entre las iglesias más notables que han llegado hasta nosotros nombremos dos principales, que de alguna manera representan la primera adaptación del genio bizantino al naciente espíritu ruso. Ante todo *Santa Sofía de Nóvgorod*, hermana mayor de las catedrales de París, Amiens, Bamberg y Naumburg, una de las construcciones en piedra más antiguas de la Rusia septentrional. Construida entre 1045 y 1050 por el hijo de Iaroslav el Sabio, quien había levantado, ocho años antes, Santa Sofía de Kiev, está en estrecho parentesco con esta última iglesia, dedicada a la misma advocación, aun cuando no constituye una réplica de la misma. De dimensiones más modestas y con una decoración menos suntuosa, en vez de columnas de mármol tiene pilares de piedra, y en lugar de mosaicos, simples frescos.

La segunda iglesia, si bien es anterior en el tiempo, ya que fue construida en 1037, es *Santa Sofía de Kiev*. Esta catedral, que contiene notables mosaicos, nos ofrece un paradigma de la ordenación iconográfica que caracterizó a la arquitectura religiosa bizantina, según el esquema común a todas las iglesias orientales de aquella época, tal cual lo encontramos todavía hoy en la pequeña pero encantadora iglesia de Dafni, en Grecia. Detallemos dicho canon con ocasión de lo que se ve en la gran catedral de Kiev.

1. En la cumbre de la cúpula central, que simboliza el cielo, se destaca la majestuosa imagen del *Pantocrátor*, "abrazando el mundo con su mirada". Suele estar rodeado de arcángeles, que montan en su torno una guardia de honor, de profetas y de apóstoles que anuncian la venida de su reino o dan testimonio de su poder. No es propiamente el Jesús del Evangelio, sino el Creador, el Señor del mundo, el Omnipotente [14]. En las pechinas, los cuatro evangelistas, encargados de anunciar la buena nueva al mundo entero.

---

alta, o la yuxtaposición de una iglesia fría para el invierno y de otra cálida para el verano; en segundo lugar las *iglesias en forma de tienda*; luego las *iglesias de cúpulas múltiples*; y finalmente las *iglesias a pisos*, en que se superponen varios prismas octogonales coronados por una pequeña cúpula bulbosa: cf. *L'art russe...*, pp.259-262.

14 Refiriéndose a las diversas representaciones del *Pantocrátor* (sea en Dafni, Cefalú, Monreale, S. Sofía, etc.), L. Bouyer fustiga la incomprensión, e incluso estupidez, de algunos occidentales que ven en ellas al "juez irritado", y hasta feroz. Tal idea es totalmente injusta frente a esas imágenes que fueron siempre llamadas del "Salvador". Por supuesto que este Salvador, así como la salvación que nos trae, nada tienen que ver con la horrible bonachonería que un Occidente (¡y también, por otra parte, un Oriente!) decadente debía más tarde colocar bajo

2. En el santuario, en la curva del ábside, se representa a la *Virgen orante*, con los brazos extendidos, intercediendo por la salvación de los hombres. En el caso de Santa Sofía de Kiev, esta imagen es de proporciones colosales, y se apoya sobre un estrado movible, adornado con perlas y piedras preciosas, según estilaban las Emperatrices en las grandes recepciones de la corte de Bizancio. Esta Virgen es venerada en Kiev bajo el título de "Muro indestructible". Debajo de la imagen de nuestra Señora, está representada la *Comunión de los Apóstoles*, interpretación simbólica de la Última Cena. Cristo es figurado dos veces, a ambos lados del altar, en una parte distribuyendo la comunión a los apóstoles bajo la especie de pan y en la otra bajo la de vino. A la doble procesión de los apóstoles se agregan los sumos sacerdotes Aarón y Melquisedec, prefiguras sacerdotales de Cristo en el Antiguo Testamento.

3. La decoración de la nave tiene un carácter más narrativo. Allí se despliega el ciclo de las *grandes fiestas* de Cristo y de la Virgen, comenzando por la Anunciación, cuya representación se distribuye en dos partes sobre el arco de triunfo, de un lado, el ángel, y del otro, nuestra Señora.

4. Sobre el muro occidental, que da a la fachada, se suele representar en cinco registros superpuestos las escenas terribles del *Juicio Final* o *Segunda Venida* del Señor: en lo alto, Cristo resucitado (*Anástasis*); abajo, el Señor en majestad, entre la Virgen y el Precursor (*Déesis*); luego el trono vacío (*Etimasía*), que espera la llegada del Juez supremo; más abajo, el arcángel San Miguel en la acción de pesar las almas, así como la separación de los elegidos y de los réprobos; finalmente, el resultado del juicio, para los buenos el Paraíso y para los perversos el Infierno [15]. Un río de fuego brota de los pies de Cristo, y es allí, en medio de las tinieblas, donde los demonios precipitan a los malvados,

---

dicho título. La gravedad del mal y del pecado, satánicos tanto como humanos, que el Salvador ha debido vencer, se refleja en su majestad... Dios se revela como "todo otro" y, al mismo tiempo, como *"summum fascinans"*: cf. L. Bouyer, *Verité des Icones*, Criterion, Milán, 1984, p.30.

15 El tema completo, tal como quedó formulado en el s. XI, puede encontrarse desarrollado hasta en sus menores detalles en el célebre mosaico de la basílica de Torcello, del siglo XII-XIII.

atados con cadenas de hierro; frente a ellos, el vergel del Paraíso, donde las almas de los justos reposan en el seno de los tres patriarcas Abraham, Isaac y Jacob.

Nos parece indudable que la ordenación tradicional implica un programa altamente catequético y mistérico: en la cumbre de la cúpula el Pantocrátor, como Señor del mundo; sobre las pechinas, los cuatro evangelistas proclamando "la buena nueva" a los cuatro puntos cardinales; en el ábside la imagen de nuestra Señora y los símbolos eucarísticos; sobre las paredes, la representación de las grandes fiestas litúrgicas, los milagros de Cristo y las parábolas evangélicas; y por fin, sobre el muro occidental, la detallada escenificación del Juicio Final. Todo el conjunto constituye una presentación grandiosa y cuidadosamente equilibrada de las verdades esenciales de la fe cristiana.

Detengámonos ahora en el análisis de diversos aspectos que pueden advertirse generalmente en las iglesias rusas.

a. Un espacio consagrado

El templo aparece como un lugar enteramente reservado para Dios. El ritual de la consagración recorta un determinado terreno, lo separa del contorno profano, lo purifica, e invoca en la epíclesis el descenso del Espíritu Santo para que lo transforme en un recinto sagrado, nueva escala de Jacob, un lugar polarizado en Cristo, "centro donde convergen todas las líneas" [16].

Si un hombre cualquiera ingresa en un templo, podrá examinar su estructura, recorrer sus diferentes partes, determinar el estilo de su arquitectura, valorar su nivel artístico, pero no será capaz de penetrar en su sentido profundo. Para que cada piedra, cada icono comience a hablarle, y para que el todo se le convierta en un canto, una liturgia, habrá de captar el simbolismo que se encubre en el conjunto. Sólo así "el arte mudo sabrá hablar", como decía Gregorio de Nyssa [17]. "La iglesia es el cielo en la tierra –enseñaba San Germán de Constantinopla–,

---

16 S. Máximo el Confesor, *Mystagogia*, cap. 1: PG 91, 668.
17 *Or. laudat. S. Theodori*: PG 46, 737.

donde habita y se mueve Dios, que es más alto que el cielo". De ahí lo que se afirma en una plegaria de la liturgia: "Cuando estamos en la iglesia de tu gloria, nos parece estar en el cielo". Para los Padres, la iglesia es el cielo nuevo, o un anticipo de ese cielo, pero también es la tierra nueva, el mundo transfigurado, la serenidad futura, donde todas las creaturas se reúnen jerárquicamente en torno a su Creador.

Tras estas consideraciones generales, analicemos el significado de la estructura concreta de la iglesia. Siguiendo el plano del tabernáculo de Moisés y del templo de Salomón, se divide en tres regiones: el santuario, que mira hacia el este; el nártex al oeste; y en el medio, la nave o parte central. San Simeón de Salónica, después de decir que el templo es una imagen de la Iglesia divina, representando lo que está en la tierra, lo que está en el cielo y lo que supera el cielo, especifica: "El nártex corresponde a la tierra, la nave al cielo, y el santuario, a lo que es más alto que el cielo".

Entremos en un templo ruso. Lo primero que encontramos es el *nártex* o *pronaos*, una especie de umbral del edificio. En las vastas extensiones de Rusia, donde los fieles tienen a menudo grandes distancias que recorrer para llegar a la iglesia, era indispensable que tuviesen a su disposición un lugar de encuentro, un refugio para esperar la hora de los oficios, al abrigo de las inclemencias del tiempo. Este atrio servía a veces incluso de comedor [18]: allí los fieles podían restaurarse entre el oficio de la mañana y la hora de la misa. Pero más allá de su utilidad práctica, el nártex tiene un sentido simbólico y espiritual. La sacralidad del templo no permite entrar directamente en el mismo, teniendo los zapatos aún tiznados con el polvo de la profanidad; en el umbral del templo "depongamos toda solicitud humana", se dice en el cántico litúrgico llamado "Querubicón". Los escalones que conducen al nártex dan al ingreso un sentido de ascensión. Sólo preparado por esta iniciación, medida con un tacto admirable, el fiel se dispone a enfilarse hacia la cumbre de la Montaña santa (la palabra "altar" viene de "alto" o "altura").

Pasemos ahora a la *nave*, lugar donde se reúne el pueblo de Dios. Si se mira el conjunto, desde la puerta de ingreso hacia el ábside, se tiene la impresión de un barco que se dirige al Oriente. En la oración li-

18 Los rusos lo llaman con el nombre griego de *trápeza*, que quiere decir "mesa".

túrgica tradicional se miraba siempre hacia el este; dicha plegaria se "orientaba", en dirección al punto cardinal de donde vendría el Señor al fin de los tiempos [19].

La nave del templo ruso suele ser una fiesta de colores. Quien visita la catedral de la Asunción, en el Kremlin de Moscú, queda profundamente impresionado a la vista de tantos iconos y frescos, que recubren paredes y columnas. En el medio se eleva la cúpula, a través de la cual el cielo se aproxima; en su centro, la figura del Pantocrátor, rodeado de ángeles. Su Mano omnipotente pone orden en el caos, y todo lo dirige hacia el icono de la Última Cena, que corona las Puertas Reales. La cruz, que está en la cumbre del iconostasio, se inclina hacia el Oriente, de donde vendrá el Cristo de la gloria para ocupar la Etimasía, el trono que está vacío en espera del Rey, representado encima del altar [20].

Sobre el muro occidental, opuesto al santuario, se extiende el inmenso fresco del Juicio, cuya composición describimos anteriormente, y en la parte anterior, haciendo juego con el Juicio, se eleva el iconostasio, del que después trataremos ampliamente.

Finalmente nos queda por examinar el *santuario*, que en el esquema del templo de Salomón corresponde al santo de los santos, la sede de Dios. La nave, que está separada del santuario por el iconostasio, se comunica con aquél mediante tres puertas. La del medio es de dos hojas, de donde su nombre plural de "puertas santas" o "puertas reales"; las dos de los costados se llaman, respectivamente, "del norte" y "del sur". Los comentarios litúrgicos exaltan el simbolismo de la puerta central, imagen de Cristo-Puerta, "por quien veréis el cielo abierto" (Jn 1, 51); por eso sólo los miembros del clero pueden franquearla, y ello cuando están revestidos con ornamentos litúrgicos.

En el santuario, "el cielo terreno donde se mueve y habita el Dios trascendente" [21], se encuentra el altar del sacrificio. Detrás de él está figurada la comunión eucarística de los apóstoles. Encima, la Virgen Theotokos, en postura de Orante, personificando a la Iglesia en su

19 Von Dölger ha visto en las catedrales de tres ábsides, tan propias de los orientales, la figura de la cruz, y en sus dos brazos, el símbolo de la Luz y de la Vida (*Fos* y *Zoé*), que se encuentran en la letra O (*omega*), la letra central de esas dos palabras griegas. Como se sabe, la omega es la letra esjatológica del alfabeto griego.

20 Cf. P. Evdokimov, *L'art de l'icône...*, pp.134-136.

21 S. Germán de Const., *Hist. eccl. et myst. contemplatio*: PG 98, 384.

ministerio de intercesión. Más arriba, la imagen de Cristo, y en el hemisferio de la bóveda la representación de Pentecostés, en clara referencia a la epíclesis y el descenso del Espíritu Santo que prepara la Parusía.

No deja de ser curiosa la relación que Simeón el Pío establece entre el santuario y la nave; en aquél, dice, se esconde el misterio, inaccesible en su esencia, de la Santa Trinidad, y en la nave se revelan sus obras y energías perceptibles [22].

b. Los iconos en la arquitectura del templo

Trubeckoj ha destacado hasta qué punto el icono constituye un todo inescindible con el templo, y por ello se sujeta a la concepción arquitectónica del mismo. Más aún, cada uno de los iconos tiene su particular e intrínseca arquitectura, según se advierte en los distintos personajes, sobre todo cuando están agrupados. Los patriarcas, los profetas, los apóstoles y los demás santos, congregados en torno a Cristo, "piedra viva rechazada por los hombres, pero escogida por Dios", son representados en la inmovilidad estatuaria de su admiración estática, transformados ellos mismos en "piedras vivas, edificadas como edificio espiritual" (1 P 2, 4-5).

Bien señala el mismo Trubeckoj que esta característica, más que cualquier otra, profundiza el abismo entre la pintura realística y el arte iconográfico tradicional. En correspondencia con las líneas arquitectónicas del templo, las figuras humanas rompen su configuración habitual: obedeciendo al impulso vertical de los iconostasios altos y estrechos, a veces se hacen rectilíneas, alargándose desmesuradamente; en otras ocasiones, por el contrario, se arquean de manera nada natural. La semejanza de las imágenes con las columnas está lejos de ser casual; por algo los bizantinos decían que los santos eran "inmóviles como columnas". Podríase afirmar que en las pinturas de iconos todos los santos son estilitas, no porque estén representados sobre una columna, sino por la casi identificación de sus cuerpos con la forma de columna.

La subordinación de la pintura a la arquitectura no obedece a consideraciones secundarias u ocasionales, ni se debe a simples motivos

22 Cf. P. Florenskij, *Le Porte Regali....* p.53.

de comodidad. La naturaleza arquitectónica del icono expresa una de las ideas capitales y sustanciales del mismo, a saber, su ordenación al contexto cultual y comunitario. En el predominio de las líneas arquitectónicas sobre las individualidades humanas se expresa la subordinación del hombre a la idea coral.

c. El iconostasio

El análisis del iconostasio merece una atención especial. En las iglesias de los primeros siglos, el santuario estaba separado de la nave, a veces por un velo, otras por un cancel, o también por una columnata con alquitrave. El uso del velo alude quizás a lo que se testimonia en Heb 10, 19-20, a saber, la confianza que tienen los cristianos de entrar en el santuario por el camino nuevo y vivo que Cristo nos abrió "a través del velo, es decir, de su carne", esa carne que reemplazó al velo rasgado del templo (cf. Mc 15, 38). El uso del velo parece ser más antiguo que el del cancel, y se ha conservado en las iglesias armenias y etiópicas [23]. Ulteriormente se utilizó una especie de "pérgola" *–pergula–*, con pequeñas columnas, distanciadas entre sí, generalmente de madera, unidas en su parte superior por un travesaño. Quedan ejemplos de ellas en las antiguas basílicas romanas, como en Santa María in Cosmedin. Dicha pérgola servía para que sobre ella se apoyaran iconos diversos, de donde el nombre de "iconostasio", o sea, lugar donde se ponen iconos.

La costumbre de colgar iconos en la pérgola se remonta a los tiempos de la querella iconoclasta. Fue precisamente para proclamar su veneración por las imágenes conculcadas que los cristianos introdujeron dicho uso en su culto. Bizancio no llegó a conocer iconostasios altos, ni tampoco la antigua Rus'. Cuando los iconos eran poco numerosos, se colocaban en una sola fila, luego fue preciso ponerlos en dos, y así el iconostasio se fue amplificando en las mismas proporciones que el retablo alemán de fines de la Edad Media, convirtiéndose por fin en una gigantesca pantalla de cinco pisos, que se elevaba desde el suelo, a veces hasta el techo, aislando completamente al sacerdote de los fieles.

23 En cuanto al cancel y la columnata, el testimonio escrito más antiguo que conocemos se encuentra en Eusebio de Cesarea: *Vida de Constantino*, lib. IV, cap. 38: PG 20, 846 y 1097-1100.

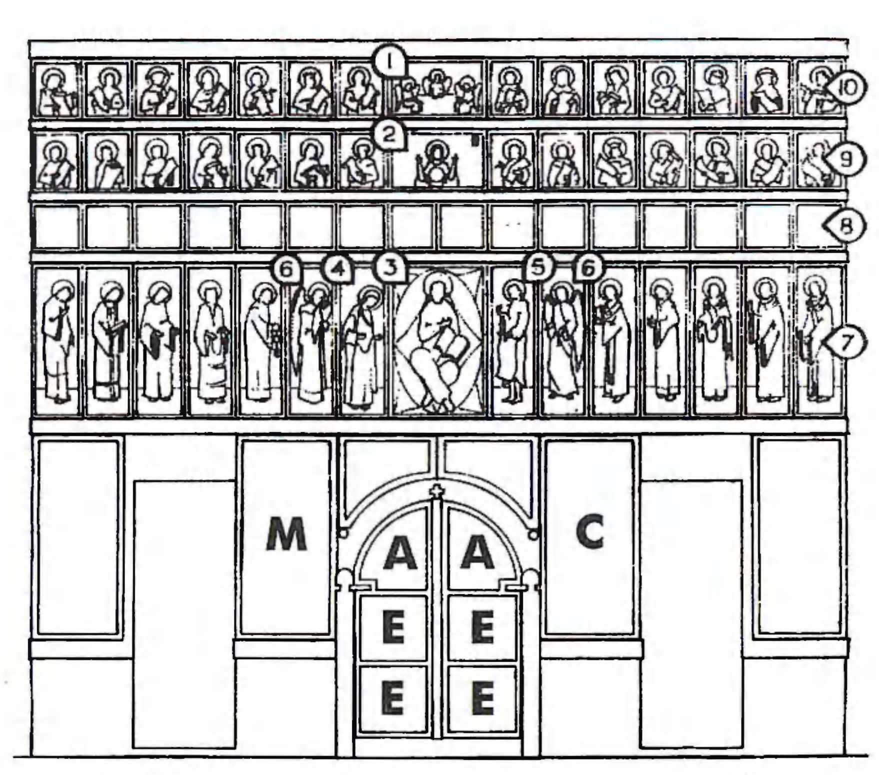
En la catedral de la Anunciación, ubicada en el Kremlin de Moscú, el iconógrafo Teófanes el Griego llevó la altura de los iconos a más de dos metros. Tres años después, Rubliov pintó, para la contigua catedral de la Asunción, iconos de más de tres metros de altura. En su forma clásica, cristalizada en el siglo XV, el iconostasio incluye cinco filas de iconos, y está coronado por una cruz.

La decoración tradicional de las paredes del santuario, a que nos referimos anteriormente, había perdido su razón de ser. En adelante, el entero programa iconográfico, distribuido anteriormente en la cúpula, el ábside y la nave, se concentraba en el iconostasio, bajo una forma necesariamente abreviada.

Antes de entrar en la descripción de las diversas filas del iconostasio, conviene dejar en claro que si bien éste constituye una pared divisoria, de ningún modo pretende ser un muro de separación, un tabique interpuesto con la intención de esconder el altar. La conexión se mantiene a través de las puertas, aun cuando el uso de las mismas está puntualmente regulado. Como dijimos más arriba, por la puerta real sólo el sacerdote puede pasar, y ello si está revestido con los ornamentos litúrgicos, en los momentos precisos que fijan las rúbricas; en los otros casos pasará por las laterales, sobre las que a menudo están pintados dos ángeles o dos santos diáconos, precisamente porque son los diáconos quienes durante los oficios pasan normalmente por ellas. El ingreso al santuario está vedado a los laicos, a no ser en el caso de que oficien como ayudantes en la ceremonia. Una prueba del respeto vivísimo que la Iglesia Rusa experimenta por la sacralidad del santuario se muestra en el hecho de que, aun en los templos que los comunistas decidieron expropiar y posteriormente transformaron en museos, a los visitantes se les prohibía franquear el iconostasio para acceder a la zona donde está el altar. Fue una decisión que, en su momento, el Patriarcado de Moscú logró obtener de la autoridad civil [24].

Ofrecemos en la página siguiente el esquema gráfico de un iconostasio tradicional.

24 Según Florenskij, el aislamiento del santuario es necesario por las características de las realidades que se ofrecen en los misterios. Si éstas fuesen sólo espirituales, permanecerían siempre inaccesibles para nuestra impotencia. Y si fuesen sólo del mundo visible, no serían capaces de ayudarnos a atravesar la frontera de lo invisible. La cortina del santuario, que es el iconostasio, al distinguir esos dos mundos, no señala sino el confín entre el mundo visible y el invisible: cf. *Le Porte Regali...*, p.54.



1. Trinidad. 2. Virgen. 3. Cristo. 4. Virgen. 5. San Juan Bautista. 6. Ángeles (Miguel y Gabriel). 7. Santos. 8. Fiestas litúrgicas. 9. Profetas. 10. Patriarcas. A. Anunciación. E. Evangelistas. C. Cristo. M. Virgen.

Primera fila. El registro superior lo constituye la serie de los patriarcas. Representa el período anterior a la ley, es decir, la Iglesia véterotestamentaria desde Adán hasta Moisés Los patriarcas llevan en sus manos sendos rollos desplegados con textos alusivos. En el medio está la imagen de la Trinidad, según su aparición a Abraham cerca de Mambré, bajo la forma de tres ángeles. Es la primera revelación del Dios uno y trino, la primera alianza de Dios con los hombres.

Segunda fila. Se incluyen en ella los diversos profetas. Representan la Iglesia véterotestamentaria desde Moisés hasta Cristo, el período bajo la ley. Cada profeta lleva en sus manos un rollo que contiene algún texto de sus profecías concernientes a la Encarnación del Verbo.

En el medio de esta fila está el icono de la Virgen de la Encarnación, es decir, de la Madre de Dios con el Niño en su seno. Esta imagen es llamada "Nuestra Señora del Signo", en alusión al anuncio del profeta: "El Señor os dará un signo: He aquí que una virgen quedará encinta; dará a luz un hijo y será llamado Emmanuel" (Is 7, 14) [25].

Las dos filas superiores aluden a la preparación de la Iglesia del Nuevo Testamento en los antepasados de Cristo según la carne, y a su anuncio por parte de los profetas. El icono de la Encarnación, en la fila de los profetas, señala el lazo que existe entre el Antiguo y el Nuevo Testamento.

Tercera fila. Contiene las doce grandes fiestas del año litúrgico oriental, repartidas en pequeños paneles de múltiples personajes: la Anunciación, la Navidad, la Presentación en el Templo, el Bautismo de Jesús, la resurrección de Lázaro, la Transfiguración, la Entrada en Jerusalén, la Crucifixión, la Resurrección, la Ascensión, Pentecostés y la Asunción (o Dormición) de nuestra Señora. Esta fila representa el período neotestamentario, la realización de lo anunciado en las dos filas superiores, el tiempo de la gracia. Abarca los principales misterios del Nuevo Testamento que integran el círculo del año y resultan especialmente solemnizados por la liturgia de la Iglesia. Puede verse la reproducción de varios de esos paneles en algunas de las imágenes que ilustran el presente libro (**ver láminas 7, 8, 9, 12 y 13**) y su ulterior comentario al final del mismo.

Cuarta fila. Esta teoría, que se ubica inmediatamente encima de las Puertas Reales, tiene por motivo central el solemne icono de la "Déesis" (intercesión orante). Cristo está en su trono, y a ambos lados, los dos grandes intercesores: la Santísima Virgen, símbolo de la Iglesia del Nuevo Testamento, y San Juan Bautista, el Precursor y Amigo del Esposo (cf. Jn 3, 29), figura del Antiguo. Tras María y el Bautista se acercan, en actitud de adoración implorante, los arcángeles Miguel y Gabriel, así como los apóstoles Pedro, Andrés, Pablo y otros. A este grupo se suelen agregar diversos santos y mártires, intercediendo todos ellos por nosotros. El tema del presente registro es la oración de la Iglesia por el mundo, mostrando así el resultado de la Encarnación, el cumplimiento de lo señalado en las tres filas superiores. Esta teoría, la

---

25 Los griegos llaman a este icono *Platytera*, es decir, "Más vasta (que los cielos)", puesto que nuestra Señora contuvo en su seno a Aquel que los cielos son incapaces de contener.

más monumental de todas, constituye el corazón mismo del iconostasio. Su importancia es tan grande que frecuentemente los autores entienden por "Gran Déesis" el entero conjunto del iconostasio.

Quinta fila. El registro inferior, llamado "local", está reservado a los iconos del lugar. Entre éstos hay iconos de grandes dimensiones, fijados de manera permanente sobre el iconostasio, y pequeños iconos portátiles, que se cambian según la fiesta del día. Junto con las imágenes de Cristo y de María, ubicados por lo común a ambos lados de las puertas reales, no suele estar ausente la imagen del santo o del misterio a que la iglesia está dedicada. Los iconos locales son objeto de una veneración particularmente fervorosa: los fieles los besan, les encienden velas, etc. Sobre las puertas laterales, según dijimos, hay iconos de ángeles o diáconos santos. Esta fila, a menudo asimétrica, no tiene ni el orden ni el ritmo de las demás. Los iconos que la integran son muy variados y dependen de las necesidades locales y del carácter de la iglesia.

En la parte superior de la puerta central *–puertas reales* o *puerta santa–*, se representa el misterio de la Anunciación, con las imágenes del ángel y de nuestra Señora que, como explicamos más arriba, en los primeros tiempos solían estar en las pilastras del arco triunfal; más abajo, los cuatro evangelistas, que antes se encontraban en las pechinas de la cúpula. Encima de la puerta real se figura la Eucaristía, o la transposición litúrgica de la Ultima Cena: la imagen de Cristo se biloca, de un lado dando la comunión a los apóstoles bajo la especie de pan, y del otro ofreciéndoles el cáliz que contiene su sangre. Entre todos estos temas hay una estrecha conexión: la Anunciación es el punto de partida de la salvación, de la buena nueva anunciada por los evangelistas, que ahora siguen predicando a los hombres que vienen a este lugar, límite que separa el santuario de la nave, donde se distribuye la sagrada comunión.

No podemos dejar de notar en los iconostasios un serio defecto, y es que los paneles más pequeños, especialmente los de las fiestas, se encuentran muy arriba, casi fuera del alcance de la vista, mientras las figuras monumentales de la Déesis y de los iconos del lugar ocupan las filas inferiores. Sin embargo, este defecto no invalida el inmenso valor del conjunto monumental, tan expresivo en sus detalles, que resume a la vez el Antiguo y el Nuevo Testamento. Los iconostasios son algo así como el equivalente ruso de esos "Espejos del Mundo" que se encuentran en los portales historiados de nuestras catedrales góticas.

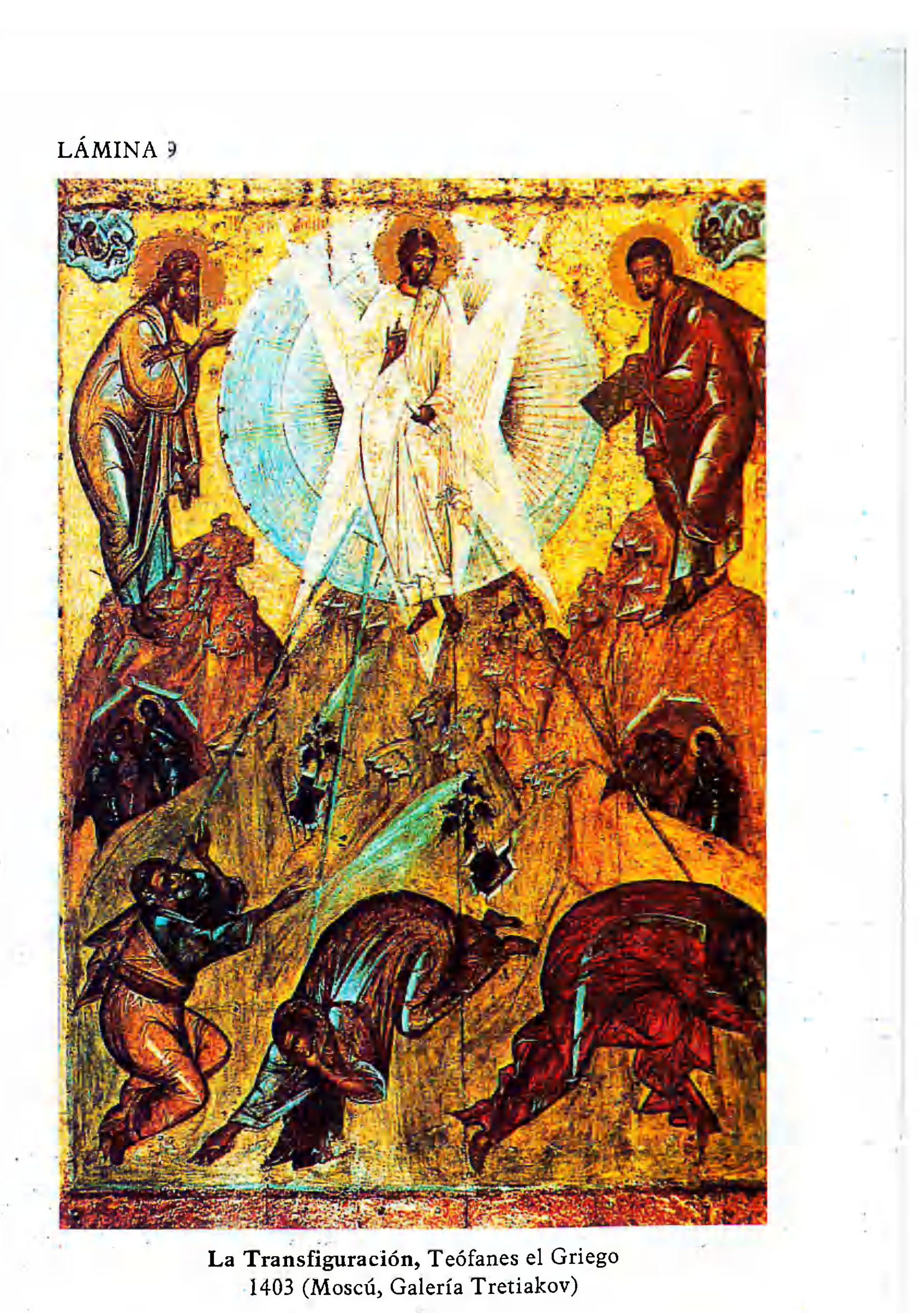
Ouspensky ha expuesto admirablemente la concatenación de los registros del iconostasio, que hace de él una expresión sintética del movimiento descendente y ascendente de la redención. Las vías de la revelación divina y del designio de la salvación descienden de lo alto hacia lo bajo, comenzando por la imagen de la Santa Trinidad, donde se gesta el Consejo eterno, origen de la vida del mundo y de la economía de la redención. Las preparaciones véterotestamentarias, sus prefiguraciones y profecías, conducen como de la mano a la fila de las fiestas, donde encuentran su realización los tipos y figuras del Antiguo Testamento. De allí brota el misterio de la Iglesia y su misión intercesora por la salvación del mundo; es la fila de la Déesis, centrada en la persona de Cristo, imagen capital y clave del entero iconostasio.

Respondiendo a la revelación divina que desciende, el camino del progreso espiritual del hombre se eleva de lo bajo hacia lo alto. Por la aceptación de la predicación apostólica que llevaron a cabo los evangelistas (figurados sobre la puerta central), mediante el acuerdo entre la voluntad divina y la voluntad humana, que encuentra su momento culminante en la Anunciación (representada también en la puerta central), merced a la comunión en el misterio eucarístico (figurado asimismo en las puertas reales), el hombre se interna en lo que representa la fila de la Déesis, es decir, la unidad de la Iglesia. Y gracias a la celebración de la liturgia (concretada en las doce fiestas), la Iglesia se edifica a semejanza de la Trinidad (imagen colocada en la fila más elevada).

Como se ve, el iconostasio no tiene una significación meramente didáctica sino también y principalmente mistérica, o mejor, mistagógica, es decir, introductora en los misterios, particularmente en el misterio de la Encarnación. Y este misterio fontal se prolonga en el misterio de la Eucaristía: Cristo se hizo carne para ofrecerse en alimento. Existe, consiguientemente, un lazo ontológico entre la imagen y el sacramento. Trátase del mismo Cristo, representado en el icono, y real en el sacramento. Por eso los defensores de las imágenes durante el período de la lucha iconoclasta consideraban el icono no sólo como una prueba de la encarnación, en cuanto testimonio de la historicidad de Cristo, sino también de la realidad del sacramento eucarístico. En el icono, Cristo se muestra. En la Eucaristía no se muestra, se da [26].

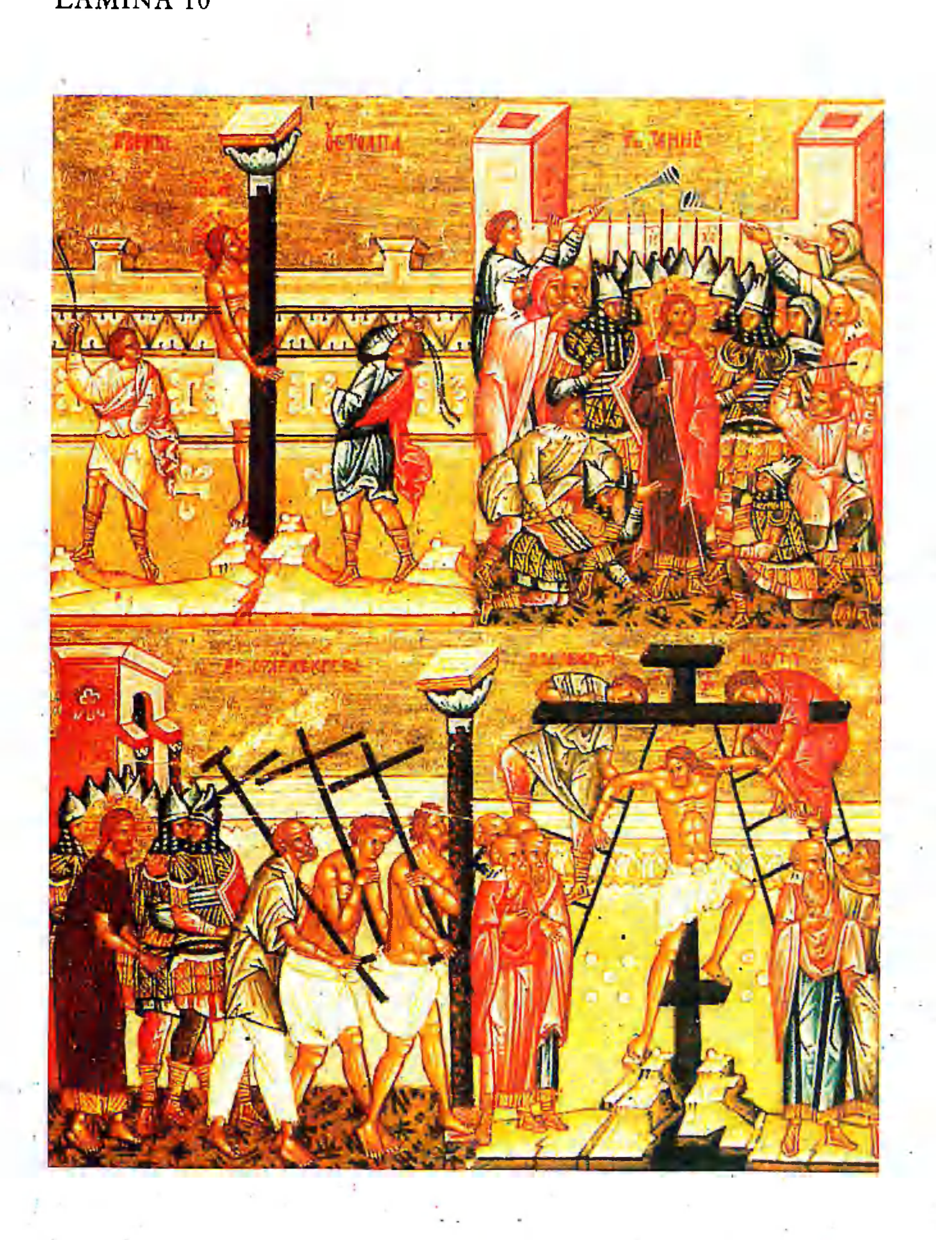
26 Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, pp.246-255.

LÁMINA 9



La Transfiguración, Teófanes el Griego
1403 (Moscú, Galería Tretiakov)

LÁMINA 10



Escenas de la Pasión
s. XV (Nóvgorod, Museo de Historia y Arquitectura)

El iconostasio –punto de encuentro del Dios que desciende y del hombre que asciende– es la imagen mística de la Iglesia, militante y triunfante, que dirige su plegaria al Dios todopoderoso. Las figuras que lo integran parecen asistir al culto juntamente con los fieles. Cuando las Puertas Reales se abren, la comunión se establece entre el cielo y la tierra. El cielo desciende y el hombre se une al coro de los ángeles y de los santos para salir al encuentro del que viene: "He aquí el Rey de los Reyes que avanza".

d. La cúpula en forma de bulbo

La cúpula, cualquiera sea su forma, ha escondido tradicionalmente un rico simbolismo. Coomaraswamy se ocupa en detectarlo. De hecho, afirma, la mayor parte de las cúpulas existentes están provistas de una apertura en su parte superior, llamada "el ojo de la cúpula". Un ejemplo es el Panteón de Roma, iluminado por un enorme ojo, abierto al cielo. En todos los casos esas aperturas pueden ser consideradas como algo al mismo tiempo funcional (fuentes de iluminación) y simbólico (medios de travesía mística del interior al exterior, de lo bajo a lo alto). Semejante anagogia se emparenta con un tema cristiano: Cristo inauguró el camino hacia las alturas. Santo Tomás habla de la puerta cerrada por el pecado que Cristo abrió en virtud de su pasión [27]; tras remover el obstáculo, por su Ascensión entró en posesión del reino. Fue, por consiguiente, gracias a su misterio pascual que abrió la puerta, abrió el "ojo", abrió el camino. Y ahora Él mismo es la Puerta (cf. Jn 10, 9), sólo se llega al Padre a través de Él [28].

La cúpula es un elemento muy importante en la iglesia rusa. Y la cúpula en forma de bulbo parece ser característica de la misma. Pretender, como lo hace Viollet-le-Duc, que los rusos tomaron la cúpula bulbosa de los mogoles, es una hipótesis indefendible. La cúpula en forma de bulbo, derivada de las estructuras arquitectónicas de madera, ya se estilaba en Nóvgorod desde el siglo XII, por tanto antes de las invasiones tátaras [29]. Asimismo las explicaciones tendientes a demostrar que la forma de bulbo se debe a razones meramente utilitarias, por

27 Cf. *Suma Teologica* III, 49, 5.
28 Cf. "The Symbolism of the Dome", en *The Indian Historical Quarterly* XIV (1938).
29 Cf. L. Réau, *L'art russe...*, p.230.

ejemplo a la necesidad de agudizar la cumbre del templo para que allí no se deposite la nieve ni se impregne de humedad, resultan insatisfactorias ya que parecen omitir lo más importante, que es el significado artístico-religioso de dicha forma. De hecho existen otros medios para lograr el mismo resultado práctico, por ejemplo, la aguja del gótico. Se prefirió la cúpula a bulbo porque correspondía a una determinada característica religiosa del alma rusa.

La cúpula rusa se diferencia radicalmente de la cúpula estilada en Bizancio. La cúpula redonda bizantina, afirma Trubeckoj, da la idea de la bóveda celeste que cubre la tierra. Al contemplarla, se experimenta la impresión de que el templo terrestre está ya terminado, que el cielo ha descendido a la tierra, y por tanto se hace innecesaria la aspiración hacia algo superior. El templo bizantino tiene la inmovilidad que parece convenir a algo que ya ha alcanzado la perfección suprema. Completamente distinto es el templo ruso, todo aspiración hacia lo alto [30]. La cúpula a bulbo –lengua de fuego coronada por la cruz– encarna la idea de la plegaria ardorosa que sube hacia el cielo, de la comunión de la tierra rusa con el más allá. Los bulbos sugieren la imagen de la oración, que pone en comunicación este mundo con el otro superior. Una iglesia con varias cúpulas es como un candelabro lleno de cirios encendidos.

"Hace poco –escribe Trubeckoj–, en un luminoso día invernal, tuve oportunidad de visitar los alrededores de Nóvgorod. Por doquier no veía sino la ilimitada estepa cubierta de nieve, la más clara de todas las posibles representaciones de la escuálida miseria de acá abajo. Pero sobre esa llanura, como remotas imágenes de una riqueza ultraterrena, brillaban con vívida luz sobre el fondo azul oscuro del cielo, las cúpulas doradas de los templos de blancos muros. Jamás he visto una ilustración más relampagueante de la idea religiosa personificada por la forma áurea de la cúpula a bulbo" [31].

El mismo autor, que ha penetrado como pocos en el sentido simbólico de este tipo de cúpulas, señalaba que si se observa la torre llamada de "Iván el Grande", sita en la plaza del Kremlin moscovita, uno tiene la impresión de estar delante de un gigantesco cirio que arde

30 Cf. *Studio sulle icone...*, pp.68-69.
31 Ibid., p.16.

en el cielo de Moscú; al tiempo que las catedrales contiguas, sobre todo las de la Asunción y la Anunciación, con sus numerosas cúpulas doradas, semejan enormes candelabros. Esta sensación se reedita cuando se observa de lejos un antiguo monasterio ruso, o, más todavía, una ciudad rodeada de monasterios, como por ejemplo Súzdal; pareciera que todo brillase con fuegos multicolores, cual una visión ultraterrena de la ciudad de Dios. La frase popular: "arden como braseros", referida a las cúpulas de las iglesias, expresa acabadamente esta sensación [32].

La misma cúpula –llama de amor viva–, si se la observa desde adentro, conserva el significado original de cualquier cúpula, es decir, representa la inmóvil bóveda celestial. Trubeckoj se pregunta cómo se armoniza el aspecto ígneo y dinámico del exterior con la estática forma interior. La contradicción es tan sólo aparente. La arquitectura interna de la iglesia expresa el ideal del templo que contiene la Iglesia en su totalidad, la militante y la triunfante; es natural, por tanto, que la cúpula simbolice el límite del universo, la esfera celeste que lo corona, donde mora y reina el mismo Dios. No acaece lo mismo en el exterior: allí, por encima del templo, hay otra bóveda, la celestial, la definitiva, que recuerda cómo el Altísimo no ha sido aún alcanzado plenamente por el templo terreno; para tender a Él es necesario un nuevo empuje hacia lo alto, una nueva llama. Por eso aquella misma cúpula asume en el exterior la forma móvil de la llama que apunta hacia el cielo.

Superfluo parecería señalar que entre lo externo y lo interno existe plena correspondencia, ya que merced a aquel ardor visible del exterior, el cielo desciende a la tierra, se introduce en el recinto del templo y se convierte en aquel coronamiento gracias al cual el entero orden temporal queda puesto bajo la protección del Pantocrátor, cuya mano imparte la bendición desde la bóveda azul-oscura del cielo. Y esa mano, que es la mano creadora y redentora, tiene en su puño los destinos de los hombres.

Tal idea encuentra una notable a la vez que simpática ilustración en una anécdota que se cuenta en relación con el antiguo templo novgorodiano de Santa Sofía. Allí, en la cúpula, se ve representado, como corresponde, un severo Pantocrátor, pero con una peculiaridad, y es que está con el puño cerrado. Los restauradores intentaron reitera-

32 Cf. ibid., pp.16-18.

damente rehacer su mano de modo que apareciera abierta, en actitud de bendición, pero sin éxito ya que, a pesar de todos sus esfuerzos, la mano se empeñaba en permanecer cerrada. Según la tradición, los trabajos fueron por fin cancelados cuando se oyó una voz del cielo que disuadía del proyecto, al tiempo que revelaba que en la mano del Salvador estaba estrechada la propia ciudad de Nóvgorod; cuando la mano se abriese, la ciudad estaría perdida [33].

Señala finalmente Trubeckoj que en los antiguos templos rusos no sólo las cúpulas, sino también los arcos y arquitos que recorren traviesamente los muros exteriores y hasta su decoración en altorrelieve, asumen a menudo la forma de bulbo. A veces se observa como una pirámide de bulbos que se va afinando progresivamente en su ascensión. Esta sinfonía arquitectónica, enardecida en llama, sólo alcanza su plenitud "a los pies de la cruz" que corona las cúpulas, comulgando con el oro del cielo [34]. La significación de la "Santa Rusia" y de su misión en el mundo encuentra su manifestación más expresiva en este generalizado enardecimiento de la llama [35].

e. El templo ruso: un microcosmos

Es también Trubeckoj quien con más competencia ha estudiado este tema. A su entender, la antigua iglesia rusa fue concebida como lugar de reunión, no sólo de los ángeles, de los santos y de los hombres, sino también de todas las creaturas. Particularmente ilustrativa a este propósito es la antigua catedral de San Demetrio en Vladímir (siglo XII). Sus muros externos están cubiertos de altorrelieves de animales y pájaros en estuco, en medio de una vegetación exuberante. En el centro de todas esas figuras se encuentra el rey Salomón, sentado en trono. El significado espiritual parece suficientemente claro. Salomón gobierna como depositario de la Sabiduría divina, que ha creado el mundo, y en calidad de tal recoge en torno suyo a todas las creaturas bajo la bóveda celeste. Este monumento de arquitectura sacra encuentra

33 Cf. E. Trubeckoj, *Contemplazione nel colore...*, pp.6-9.

34 Obsérvese que en la antigua Rusia se estilaba este tipo de cúpula no solo en los templos sino también en las casas particulares, desde el palacio del Zar hasta la isbá del campesino.

35 Cf. *Studio sulle icone...*, pp.56-57.

paralelismos en una numerosa serie de iconos, como por ejemplo en los llamados "Toda creatura alabe al Señor", "Alabad el nombre del Señor", "En ti se alegra, oh llena de gracia, toda creatura", donde la concepción arquitectónica a que todos se someten es representada invariablemente bajo forma de iglesia o de catedral: hacia ella se dirigen los ángeles, en ella se reúnen los santos, la vegetación del paraíso la envuelve, a sus pies o a su alrededor se congregan los animales... [36].

Por eso, concluye Trubeckoj, el templo ruso es mucho más que una casa de oración, "es todo el mundo"; no por cierto el mundo pecador y caótico, sino el mundo "congregado" en la gracia, transfigurado misteriosamente en el cuerpo universal de Cristo. Y de este modo, si por afuera el templo es una anhelante aspiración hacia lo alto, una plegaria que hace de las moles de piedra lenguas de fuego que se elevan hacia las cruces, en el interior es el lugar donde se celebra el mayor de todos los sacramentos, el sacramento de la unidad o de la re-unión de la entera creación [37].

Refiriéndose al mismo tema, escribe Ouspensky que el intento ecuménico que se observa en el templo traduce la catolicidad de la Iglesia, su vocación abarcadora de la totalidad. El pecado de origen había roto la unidad del cosmos, convirtiéndolo en caos. La tierra había quedado maldecida por Dios (cf. Gen 3, 17). En Cristo, el caos se convirtió de nuevo en cosmos, y la tierra maldita se volvió bendita. Es ese mundo el que ahora se cobija en el interior del templo. En torno al Pantocrátor de la cúpula y a la Madre de Dios que está en el ábside, se reúne la creación entera. Las potencias angélicas, el género humano, los astros, los animales, las plantas, los minerales, el universo en su totalidad, se congregan para formar el único templo de Dios. Todos los elementos hacen su aporte a la catolicidad, no al modo de un mero complemento ornamental, sino como expresión de su participación, a través del hombre, en el Reino de Dios. Esta participación llega a su plenitud en el sacramento de la Eucaristía, cuando el hombre aporta ofertorialmente las primicias del mundo creado: "Nosotros te ofrecemos lo que es tuyo de entre lo que es tuyo en todo y por todo". La Eucaristía constituye la expresión más vigorosa del carácter cósmico de la Iglesia con mayúscula pero también de la iglesia con minúscula, ya que tanto la arquitectura

36 Cf. *Contemplazione nel colore...*, pp.24-26.
37 Cf. *Studio sulle icone...*, pp.77-78.

como la decoración de ésta adquieren su plena significación por la unión de la Iglesia celeste con la Iglesia terrestre –y a través de ésta con todo el orden temporal– en la persona de sus miembros reunidos en la comunión viviente del Cuerpo y Sangre de Cristo [38].

También Boulgakoff destaca este carácter de la liturgia oriental, que se desarrolla en el interior del templo, liturgia hecha plegaria, piedra e icono. El teólogo ruso lo llama "cosmismo", porque se dirige no sólo al alma sino a toda la creación, para santificarla. Y, a semejanza de Trubeckoj, señala hasta qué punto el destino de la naturaleza está ligado a la suerte del hombre. El hombre, con su pecado, la corrompió, la dejó gimiendo. Pero Cristo, el Dios humanado, la restauró. Para significarlo, quiso tomar contacto directo con todos los elementos. Caminó sobre la tierra, miró sus flores y sus hierbas, sus pájaros, sus peces, sus animales; comió sus frutos; tocó el agua en el Jordán y caminó sobre las olas; permaneció en el seno de la tierra... Nada hay en la creación, fuera del mal y el pecado, que haya permanecido extraño a su humanidad, y que no haya recibido de Él el Espíritu Santo, el mismo Espíritu que en el origen del mundo reposaba sobre las aguas. Por eso la Iglesia no vacila en bendecir toda la creación. Fácilmente el racionalismo, despreciador de la materia, ve en ello "magia" o superstición pagana. Pero el hombre es un espíritu encarnado, un microcosmos. El cosmos se resume en él, se condena en él, pero también se santifica en él. El Señor no es solamente el Salvador de las almas, sino también de los cuerpos, y por consiguiente, del mundo entero. Para el cristianismo, la santificación del espíritu es inseparable de la santificación de la naturaleza. En la Eucaristía, la materia del mundo es consagrada, convirtiéndose en cuerpo y sangre de Cristo. Nosotros nos santificamos comiendo una materia santificada. Pero esta materia forma parte de la materia del mundo entero, es algo así como sus primicias [39].

Cuando se consagra un templo, el sacerdote dice: "Este lugar es santo". Trubeckoj entiende dicha fórmula en un sentido muy vasto, ya que de alguna manera alcanza a todos los elementos naturales así como a la entera vida cristiana en cuanto que todo ello está destinado a su perfección litúrgica, a su participación en el Misterio. El teólogo ruso relaciona con este tema diversas tradiciones del pueblo ruso. Así,

38 Cf. *La théologie de l'icône...*, pp.192-194.
39 Cf. *L'Orthodoxie...*, pp.190-192.

en la fiesta de la Transfiguración o de la Pascua, los fieles acostumbran llevar a la iglesia alimentos diversos para que allí sean bendecidos, lo que extiende sobre todo "alimento" el principio eucarístico de la ofrenda y de la consagración. El destino del elemento acuático es participar en el misterio de la Teofanía o manifestación de Cristo en el Jordán; el de la tierra, recibir el cuerpo exánime del Señor, en el reposo del primer sábado santo; el de la piedra, culminar en "el sepulcro sellado". El aceite de oliva y el agua son asumidos como elementos vehiculantes de la gracia; el trigo y la viña se ofrecen para convertirse en carne y sangre del Señor. La bendición de los productos del suelo santifica el principio de la fecundidad de la tierra, y enseña al hombre que el campo que trabaja es santo, que los productos que retira de sus profundidades no son solamente agregados químicos, sino elementos llamados a participar en los misterios, particularmente en el misterio eucarístico. Como puede observarse, todo ingresa en ese microcosmos que es el templo, todo culmina en la Eucaristía, como en una espléndida doxología litúrgica. El hombre se habitúa a vivir en el mundo de Dios; el universo se transforma en liturgia cósmica, en templo de la gloria de Dios.

"Por eso –concluye el iconólogo ruso– la Iglesia bendice toda la creación: las ramas verdes y las flores llenan los templos el día de Pentecostés; la fiesta de la Epifanía se acompaña de una gran santificación de las aguas; durante el oficio de la tarde, la Iglesia bendice los granos de trigo, el óleo, el pan y el vino; el día de la exaltación de la cruz bendice los cuatro puntos cardinales del mundo, y así prosterna todo el orden natural bajo el signo salvador de la cruz invencible. En la iglesia, la asamblea de los santos se refleja en los iconos, pero también las plantas rodean las columnas y dejan ver los animales que miran con esperanza al hombre salvado. Se comprenden mejor las imágenes bíblicas: «Los cielos pregonan la gloria de Dios, las montañas baten las palmas» (Ps 19, 2; 98, 8); esta intimidad profunda, esta comunión de esencia entre el cosmos y el hombre, explica el plan sacramental en que la materia cósmica se hace conductora, vehículo de la gracia, de las energías divinas. Liturgia cósmica. La Virgen misma lleva nombres cósmicos y sacramentales: «La Espiga de Trigo y el Racimo de Vid»" [40].

En el carácter cósmico del templo ruso, Trubeckoj cree advertir un eco de la mejor enseñanza de San Sergio de Radonetz. Según la expre-

40 *Studio sulle icone...*, p.26.

sión de su biógrafo, el Santo, tras haber fundado su comunidad monástica y erigido la iglesia bajo la advocación de la Santa Trinidad, "puso el templo como espejo de los que él había reunido para la vida en común, de modo que en la contemplación de la Santa Trinidad fuese vencido el temor ante las execrables divisiones del mundo". San Sergio se inspiraba para ello en la plegaria de Cristo al Padre: "Que sean uno como nosotros somos uno" (Jn 17, 21). Su ideal era la transfiguración del universo a imagen y semejanza de la Trinidad, es decir, la unión íntima de todos los hombres y, a través de ellos, del universo entero, en Dios. En ese mismo ideal se inspira la antigua espiritualidad rusa y su arte iconográfico [41].

En el segundo capítulo de este libro explicamos cómo la Encarnación está en el origen del icono y de la consiguiente transfiguración de la materia. Y ahora acabamos de ver que el templo ruso, tanto en su arquitectura como en su pintura, es una clara muestra de esa misma transfiguración y del carácter sacramental de la materia. Así entendidas las cosas, la idea rusa se muestra notablemente cercana al pensamiento católico tradicional. La gran ruptura se produjo con el protestantismo. Como lo señala Herwegen, uno de los más graves errores de Lutero consistió en su intento por divorciar completamente la esfera sobrenatural y la natural. Según él, estaba, por una parte, la esfera de la "sola fe", de la pura gracia, y, por otra, una esfera sin vínculo alguno con lo sobrenatural, donde el matrimonio era una "cosa puramente mundana" y el Estado poseía una moralidad autónoma; una esfera que no podía ser transfigurada en absoluto, porque era metafísicamente pecaminosa. Calvino llevó adelante esta separación, de una manera aún más radical. Y después de la Reforma llegó una época que no solamente separó el mundo de lo divino del mundo de lo humano, sino que llegó a negar rotundamente el primero, desembocando de esa manera en la completa autonomía del hombre [42]. La idea de que la iglesia es un microcosmos, que une el orden natural y el sobrenatural, es un mentís, hecho edificio, de la idea divorcista de la modernidad. Para los Padres, la iglesia es una imagen del cielo nuevo y la tierra nueva, del mundo transfigurado, donde todas las creaturas se reúnen jerárquicamente en torno a su Creador y Salvador.

---

41 Cf. ibid., p.18.

42 Cf. *Iglesia, Arte, Misterio...*, pp.27-31.

4. La Catedral Medieval

En el arte medieval se advierte una permanente y decidida búsqueda de equilibrio entre la belleza sensible y la belleza trascendental, sobre la base de que la belleza ha de afectar tanto al *ojo* como al *alma* (*oculis et animo*). En él se resumen las ideas más significativas de la estética antigua sobre la belleza, encarnando la tradición calológica neoplatónica de Dionisio [43].

Las iglesias medievales realizan una síntesis insuperada de recogimiento y de gloria. Correspondiendo a una época en que la piedad se hizo más individual, los arquitectos se esforzaron por crear espacios que ofreciesen mejores facilidades a la meditación personal e interiorizada. La gloria se expresaba mediante la verticalidad y la luz que penetraba a través de los vitraux. Se logró así una fórmula capaz de armonizar la gloria de Dios, reflejada en la luz, y la tendencia al recogimiento, que encontraba su refugio en la penumbra.

Maritain, que con palabras tan encendidas exaltó la belleza de Chartres, en la que veía una maravilla de armonía comparable con la Suma Teológica de Santo Tomás, dice que en las esculturas y en los vitraux de las catedrales se encuentra realizado, como en ninguna otra parte, el perfecto equilibrio entre una tradición hierática poderosamente intelectual –sin la cual no puede haber arte sagrado– y el sentido libre e ingenuo de lo real, fruto del candor filial que caracterizó al hombre medieval frente a las cosas creadas por Dios [44].

a. Un tejido de símbolos

El arte medieval fue eminentemente simbólico. Si el símbolo es el nudo indiviso de la alianza entre el cielo y la tierra, si es un puente entre lo inteligible y lo sensible, que participa por igual de ambos extremos, parece obvio que el arte sacro se haya apresurado por recurrir a él, encontrando allí sus mejores posibilidades de expresar las realidades

43 Cf. D. Estrada Herrero, *Estética...*, p.584.

44 Cf. *Arte y Escolástica...*, pp.220-221.

inefables, y la religión, el medio más adecuado para hacer llegar a las almas la vida de la gracia [45].

En un interesante estudio sobre el arte medieval, Soto Posada muestra hasta qué grado en la Edad Media se multiplicaron los símbolos. Tanto los distintos misterios de la teología como los diversos aspectos de la moral parecían tener sus correspondientes símbolos. La leyenda del unicornio recordaba la encarnación; el pelícano, que alimenta a sus pichones con su propia sangre, significaba a Cristo en la cruz y en la eucaristía. El nacimiento virginal era simbolizado por el lirio; la Iglesia, por una mujer coronada, que llevaba en una mano el estandarte de la victoria y el cáliz en la otra; la Sinagoga era representada como una mujer con una venda en sus ojos. Las virtudes morales y teologales contaban con un amplio y minucioso repertorio simbólico: la fe tenía que ver con el cáliz y la cruz; la justicia con la balanza; la prudencia con el libro; la templanza con el compás; la castidad con la palma o la paloma, etc. Al repertorio de las virtudes se contraponía el simbolismo de los vicios y pecados: la idolatría era representada por un hombre que adora a un ídolo; la desesperación, por uno que se suicida; la cobardía, por un hombre que huye perseguido por una liebre; la inconstancia, por un monje que se fuga del monasterio, etc.

Se advierte, asimismo, todo un código hecho de cifras, colores y formas alegóricas. El número 3, ya se lo encuentre en las tres puertas de la fachada o en las tres naves del templo, alude al Dios trino y uno, o a los tres estamentos que integran el orden sagrado, obispos, presbíteros y diáconos. Si es el 4, como por ejemplo en los tramos cuadrados que se encuentran en las naves centrales, se esconde una referencia al "ordo quadratus", ya sea para los cuatro elementos, o las cuatro estaciones, o los cuatro temperamentos. Si el número es el 7, como cuando las columnas o los vitraux son en esa cantidad, hay una alusión a las siete virtudes, o los siete pecados capitales, o las siete artes liberales. Si es el 12, por ejemplo cuando tal es el número de las columnas o de las diversas puertas de la iglesia, se piensa en las doce tribus de Israel, los doce apóstoles, los doce meses del año, los doce signos del zodíaco. Si se trata del círculo, como acontece en la forma del ábside, se quiere reflejar lo divino y trascendente. En cuanto a los colores, también ellos están preñados de simbolicidad; por ejemplo, el púrpura y el oro son siempre representaciones del poder, divino o humano, etc.

45 Cf. S. Fumet, *El proceso del arte...*, pp.191-193.

La Edad Media conoció también el nutrido Bestiario románico-gótico, con sus formas monstruosas, simbolizando al enemigo de Dios y de su Iglesia, según la antítesis ya expresada en el Evangelio entre Cristo y Satanás, y que encontró una expresión acabada en la teología de la historia elaborada por San Agustín en base a la confrontación de las dos ciudades. Frente al Dragón, símbolo apocalíptico del demonio, los caballeros de la luz, principalmente el arcángel San Miguel (o también San Jorge), ayudado por los que oran (*oratores*) y los que luchan (*bellatores*), así como por los roturadores de tierras (*laboratores*) y los organizadores del orden político [46].

b. La Jerusalén celestial

El gran crítico de arte, H. Sedlmayr, ha demostrado que los constructores de la catedral medieval, especialmente en su momento gótico, intentaron representar la Jerusalén celestial. Resumamos acá sus hallazgos. Comienza diciendo que en algún momento concreto del desarrollo arquitectónico –aproximadamente a mediados del siglo XI– ha de haber aparecido, sin duda, un hombre genial que de repente vio con claridad que era posible, con las formas arquitectónicas que estaban a su alcance, representar simbólicamente en un edificio concreto la visión de la "ciudad celestial", tal como la habían visto los poetas místicos de su tiempo. A partir de ese momento la meta quedó fijada, y todo se fue orientando hacia la realización de aquel proyecto. Cien años más tarde la idea del genio –cuyo atrevimiento no tiene paralelo en toda la historia del arte– fue concretada en la catedral gótica.

En el origen de la catedral habría, pues, una raíz poética. Cada de uno de los elementos que desde el Apocalipsis de San Juan se usaron para describir la Ciudad de Dios, habían conservado hasta fines del siglo XI su valor simbólico-espiritual. Las piedras preciosas, por ejemplo, que en la visión juanina integran los fundamentos, las puertas y las murallas de la ciudad, simbolizaban a los luchadores del reino de Dios. La transparencia que ostenta la ciudad, bañada por un resplandor

46 Cf. G. Soto Posada, "La estética medieval", en *Cuestiones Teológicas*, Medellín n° 43-44 (1989) 166-169. Según algunos teólogos, la luz que penetraba por los vitraux, iluminando sus colores, simbolizaba al Espíritu Santo que penetró en María, gestando en ella la luz del mundo: cf. R. Huyghe, *L'art et l'âme*, Flammarion, Paris, 1960, p. 99.

dorado, puro y limpio como un cristal claro, era una imagen sensible de las virtudes de los santos que moran en el cielo.

En el período románico, cuando la arquitectura introdujo el dominio de las masas y la consiguiente oscuridad de sus ambientes, era imposible que la visión del poeta impregnara dichas construcciones. Entonces la idea lumínica de la ciudad celestial se expresó en las catedrales a través de las grandes lámparas circulares, hechas con metales y piedras preciosas, con primorosos calados y pequeñas torres, transparentes y luminosas, pobladas de imágenes de santos. En esas lámparas, a veces de dimensiones enormes, provistas de numerosos cirios, algunos críticos han visto una reproducción de la Jerusalén celestial, con sus paredes, puertas, torres y guardianes. Si las lámparas no tuvieran inscripciones que a menudo aluden al himno de la fiesta de la consagración de una iglesia –*Urbs Ierusalem caelestis*–, dando a entender con gran claridad que son representaciones de la ciudad celestial, la interpretación de aquellos autores sería muy discutible. Pero en base al enorme material que se posee, dicha interpretación no deja lugar a dudas.

El progreso de la técnica edilicia permitiría dar un paso más. La supresión de los sólidos y gruesos muros que sostenían la catedral románica permitió que a la raíz poética se añadiese una raíz arquitectónica. A partir de estas dos raíces nacería, en 1140, lo que hoy llamamos catedrales góticas. Es en ese momento cuando el edificio mismo se convierte en una representación de la ciudad celestial.

Ya hemos visto cómo la basílica paleocristiana quiso ser, desde el comienzo, una representación "realista" de la ciudad celestial. Pero mientras que allí se intentaba representar, en primer lugar, el "ser-ciudad" de la ciudad celestial, aquí se representa principalmente el "ser-cielo" de la ciudad de Dios. Todo conspira para que ello encuentre una representación sensible: los materiales preciosos, la luminosidad de las paredes, la transparencia, e incluso la música, que ofrece un marco sonoro a la Jerusalén que ha bajado de lo alto.

La catedral gótica no es del mismo tipo que las construcciones terrenas de su tiempo. Esto se advierte sobre todo por la luz que la ilumina: no es la luz natural, ya que los artistas consiguieron inundar las catedrales con una luz irreal, casi desconocida, de tonos trascendentes.

"Los fieles del siglo XIII que entraban en una catedral –escribe Sedlmayr– se sentían como transportados al cielo y, junto con los

miembros de la Iglesia triunfante, cuyos actos de adoración se unían con los terrenos y cuyos coros sonaban en el recinto, participaban de una forma sensible y directa en la bienaventuranza de la contemplación de lo celestial que se manifestaba principalmente en la luz y el canto sobrenatural. Por esto no hay nada que robe el encanto a las catedrales góticas como la falta de las cristaleras de colores, que son las que producen esta luz celestial, o la ausencia de la música entre sus muros."

Señala el mismo autor que la descripción del templo del Santo Grial, según se encuentra en el *Jüngeren Titurel*, ejerció también un influjo considerable en los hombres de la Edad Media. Allí la bóveda aparece como una imitación del cielo; en ella resplandecen piedras preciosas de color oro y plata sobre un fondo de zafiro, que imita el sol y la luna, y destellos de carbunclo, remedando las estrellas. Todo brilla con un resplandor supraterreno. El suelo es como el mar, cubierto de ónice, a semejanza de una superficie de hielo; posiblemente se trata de la poetización de un suelo de piedra, pulido y abrillantado. A través de las ventanas, que en vez de tener cristales tienen piedras preciosas, penetra la luz a raudales. Todas las paredes están construidas con piedras preciosas, parte de las cuales emiten luz propia, mientras que el resto deja pasar la luz del exterior Se habla también de follaje de fina orfebrería, pintado al natural con esmalte. El templo está animado místicamente por la presencia de los ángeles, que unen sus voces a los sonidos del órgano. Como se ve, si bien predominan las impresiones oculares, no falta el encanto de la música. En el centro se encuentra una reproducción, en pequeño, del templo con un altar: allí se conserva el Santo Grial.

La interpretación de la catedral como símbolo de la Jerusalén celestial pareciera mostrar que la creencia de que las catedrales medievales son la expresión de un "tender hacia el cielo" no es exacta. Ello supondría un cielo lejano del que se estuviera separado. El mérito de las catedrales procede, precisamente, de que en ellas el cielo –la Iglesia triunfante– se une con la tierra [47].

---

47 H. Sedlmayr, *Épocas y obras artísticas...*, t. I, pp.150-158; t. II., pp.212-213. Agrega el autor que las custodias medievales para la exposición del Santísimo Sacramento, que no son otra cosa que una reproducción reducida de las grandes construcciones en oro, plata y piedras preciosas, nos permiten formarnos una idea de cuál era la imagen ideal de las catedrales y de su material que tenían sus constructores: cf. ibid., t. I, p.150.

c. El ejemplo de Saint-Denis

Para concretar sus consideraciones sobre la catedral medieval, Sedlmayr analiza una iglesia particular, la de Saint-Denis, en las afueras de París. Está claramente demostrado que dicho edificio fue considerado como una reproducción de la Jerusalén celestial. Cuenta Suger [48] que al colocarse la piedra fundamental se cantó solemnemente el versículo del salmo: "Está asentado en las santas montañas", mientras algunos de los Grandes del Reino, que acompañaban al rey en la ceremonia, arrojaron piedras preciosas en las bases de las paredes para que se cumpliera al pie de la letra el simbolismo de las palabras del Apocalipsis sobre la Jerusalén celestial, que el constructor traduciría después al lenguaje artístico: "Sus muros son todos de piedras preciosas" (Ap 21, 18 ss.). Asimismo se emplearon también piedras preciosas en la construcción de los vitraux de la iglesia. Según relatan los biógrafos de Suger, se fundieron grandes cantidades de zafiros pulverizados con el cristal de las ventanas para proporcionarle el color azul –el azul del cielo– que tanto gustaba a Suger. Se trató de una operación artística, pero a la vez simbólica.

Saint-Denis fue edificado según una técnica puesta al servicio de una avasalladora mística lumínica, en explícita referencia al resplandor de la ciudad celestial. Y ello se llevó a cabo con una perfección hasta entonces desconocida en Occidente, por lo que Sedlmayr opina que desde Santa Sofía –cuyo esplendor quitaba la paz a Suger– no se encuentra otro edificio con un juego de luces comparable al de Saint-Denis.

Suger ha dejado diversos escritos sobre el edificio que nos ocupa: *Ordinationes* (1140-1141), *De consecratione* (1144-1147), *De administratione* (1144-1149). Asimismo restan las inscripciones hechas en la misma iglesia y en sus partes ornamentales. Los escritos de Suger constituyen –al igual que el edificio– un documento único para captar el simbolismo de Saint-Denis.

Ante todo se manifiesta su predilección constante por la luz, la "claritas". Así, ve el coro como "penetrado por la admirable (*mirabile*)

48 Suger (1082-1152), al tiempo que canciller de Francia fue abad de Saint-Denis.

e ininterrumpida (*continua*) luz de las santas ventanas". El oro que reviste los relicarios es "más resplandeciente que el sol". No deja de ser interesante volver a encontrar acá, una vez más, la comparación entre el oro y el sol que en Saint-Denis da lugar al grandioso símbolo que domina la fachada de la iglesia. Su entusiasmo culmina en un canto a la luz: *"Pars nova posterior, dum jungitur anteriori / Aula micat medio clarificata suo. / Claret enim claris quae clare concopulatur / Et quod perfundit lux nova, clare opus nobile..."*. (Cuando la parte nueva posterior se une con la anterior/ resplandece el centro del aula clarificada. / Pues claro es lo que se combina con lo claro en la claridad, / y la obra noble es clara cuando transparenta nueva luz).

El sostenido juego con las palabras *clarere*, *clarus*, *clarificare*, posee una vertiente metafísica, si se tiene en cuenta que el filósofo doméstico de la abadía, Johannes Scotus –al que estudió sin duda Suger–, sostuvo en una de sus disertaciones que la palabra "claritas" era el vocablo que mejor traducía las numerosas expresiones griegas utilizadas por el Pseudo-Areopagita para denominar los haces de luz que proceden del "padre de las luces".

Finalmente, la inscripción para la hoja "de oro" (dorada) del portal principal es precisamente una teoría poetizada de la iluminación anagógica: *"Portarum quisquis attollere quaeris honorem / Aurum nec sumptus, operis mirare laborem. / Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret / Clarificet mentes, ut eant per lumina vera / Ad verum lumen, ubi Christus janua vera. / Quale sit intus in his determinat aurea porta: / Mens hebes ad verum per materialia surgit. / Et demersa prius hac visa luce resurgit"* (Quienquiera que seas el que pretendes honrar el valor de esta puerta, / no te asombres por el oro o la suntuosidad; es preciso que mires el trabajo. / La obra irradia nobleza, pero la obra que irradia noblemente / tiene que clarificar los espíritus para que vayan por la luz verdadera / a la verdadera luz, donde Cristo es la verdadera puerta. / La puerta de oro determina cuál va a ser el interior: / el espíritu débil se levanta hacia la verdad a través de lo material, / y abrumado antes, resurge ahora por la luz contemplada).

Rebosante de sentido es el pasaje en que Suger relata su impresión al contemplar las valiosas piedras preciosas en el altar principal: "Cuando, como una dimanación de mi transporte causado por la belleza de la Casa de Dios, la amabilidad de la multitud de piedras de colores, me aislé de los cuidados exteriores y me sumí en la meditación de la di-

versidad de las santas virtudes, traspasando lo material o lo inmaterial, entonces me pareció como si estuviera en una región del espacio que no existe ni en el barro de la tierra ni en la pureza del Cielo, y tuve la impresión de que con la gracia de Dios podía ser sumido de una forma anagógica (*more anagogico*) en este mundo superior".

Esta descripción del impacto que el cristal y las piedras preciosas de las catedrales producen en el observador que está abierto a su "luz", constituye un comentario acabado de la esencia sensible-espiritual que caracteriza a las catedrales. Existen expresiones sensibles que no tan sólo denotan lo suprasensible, sino que lo revelan; manifestaciones que, por decirlo así, nos introducen en el camino anagógico. Llevar esto a cabo es la misión del arte sacro y de las obras de arte: *"Mens hebes ad verum per materialia surgit"*.

Para el que ama a Cristo, afirma Suger, resulta causa de elevación todo "lo que brilla por su belleza, lo que encanta al oído, lo que atrae por el olor, lo que halaga el paladar, lo que distingue el tacto". Siendo el templo una imagen de la Jerusalén celestial, el cielo y su bienaventuranza se experimenta con todos los sentidos [49].

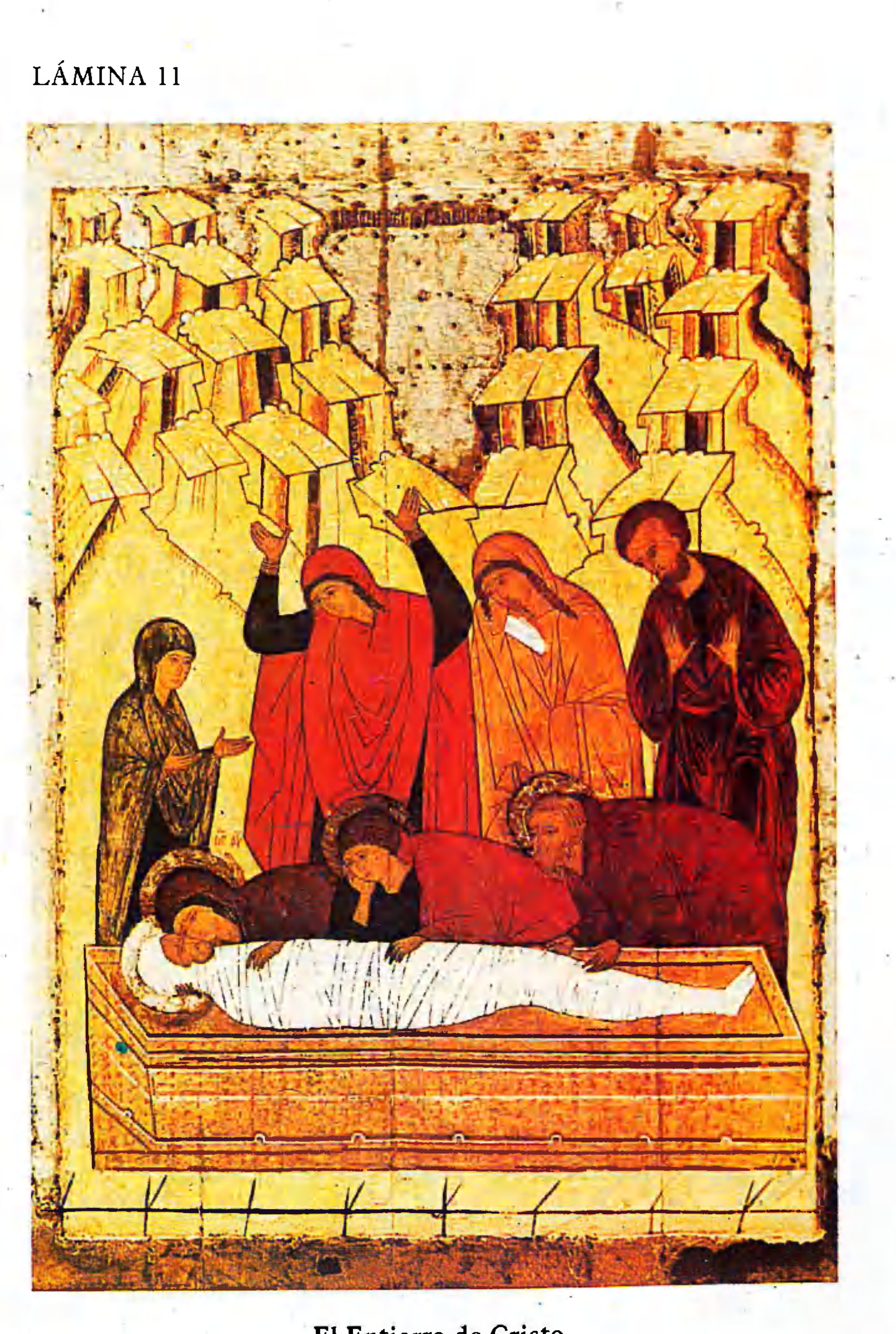
II. EL ICONO Y SU INSERCIÓN EN EL CULTO

Tras este excursus sobre el arte occidental, que nos ayuda a delimitar mejor la simbología específica de las iglesias rusas, volvamos a nuestro mundo del icono. Como ya hemos dicho, las iglesias rusas impresionan por la riqueza de su decoración: hay en ellas frescos y mosaicos sobre las paredes, y numerosos iconos, no sólo en el iconostasio, pero también en mesitas especiales, inclinadas a modo de atriles, que los acercan a la veneración y el beso de los fieles.

Desde su infancia, los cristianos orientales están habituados a los iconos y saben lo que cada uno de ellos significa, de ahí que cuando los ven, los reconocen inmediatamente. Al entrar en una iglesia, no hacen genuflexión, como nosotros, sino que se acercan directamente a los iconos allí expuestos, se inclinan con reverencia, se persignan una o

49 Cf. ibid., t. I, pp.166-171.

LÁMINA 11



El Entierro de Cristo
s. XV (Moscú, Galería Tretiakov)



LÁMINA 12



Pentecostés
s. XV (Nóvgorod, Museo de Historia y Arquitectura)

tres veces, tocando en ocasiones el suelo con la mano derecha, y, después de una breve plegaria, besan primero la imagen de Cristo, luego la de su Madre, y eventualmente la de la fiesta o del período litúrgico correspondiente, que siempre está expuesta en el centro de la iglesia sobre un atril elevado. Junto a los iconos arde un grueso cirio o un candelabro con varias velas, que los fieles encienden como expresión externa de su invocación interior.

La veneración del icono se relaciona con el tiempo y con el espacio. Con el tiempo, ante todo, ya que se dirige de manera particular al *icono de la fiesta* que se celebra ocasionalmente en el culto. Cuando llega su día es solemnemente llevado por el sacerdote a un sitio destacado de la iglesia, entre cantos e incienso, para permanecer allí, incluso después de la fiesta, aproximadamente por una semana. Las grandes iglesias poseen imágenes de todos los santos que se festejan a lo largo del año. El icono de la Resurrección es retirado sólo en la vigilia de la Ascensión. Asimismo se veneran con predilección los *iconos del lugar*, es decir, los grandes iconos de Cristo, de la Virgen, y especialmente el que representa la advocación o el misterio titular de la iglesia, que están fijos en la fila inferior del iconostasio.

El icono forma parte integrante de la liturgia bizantina. Sin él quedaría trunca la proclamación del misterio conmemorado por la Iglesia mediante los textos litúrgicos leídos o cantados. No se trata de una simple adición, como si se sumara la imagen a la palabra, sino de una presencia enriquecedora de la palabra. De ahí la costumbre de multiplicar las incensaciones que recaen no sólo sobre los libros sagrados y los fieles presentes, sino también sobre los iconos, como para destacar la unidad de la Iglesia terrestre, concretada en los cristianos que allí se encuentran, y la Iglesia celestial, figurada en los diversos iconos [50].

---

50 Cf. M. Donadeo, *Le icone*, Morcelliana, Brescia, 1980, pp. 54-57. N. Zernov escribe en su libro *Cristianismo oriental*: "La libertad y espontaneidad de los cristianos de Oriente deriva de la convicción de ser todos miembros de una sola gran familia compuesta de vivos y muertos; los cristianos van a los oficios litúrgicos como huéspedes a un banquete en que los santos ocupan el lugar de honor. Tal sentimiento justifica la presencia de un número tan importante de iconos. Por esos signos visibles el cristiano quiere de hecho acordarse de sus huéspedes invisibles y su primer gesto al entrar a la iglesia es saludarlos, ofreciéndoles una vela encendida, símbolo de amor y del recuerdo continuo de sus antepasados. A menudo se completa este gesto besando el icono con deferencia. Esta costumbre corresponde al antiguo saludo cristiano del ósculo de paz". Zernov, nacido en Moscú en 1898, era profesor de Cultura religiosa ortodoxa en la Universidad de Oxford cuando escribió este libro.

Hemos señalado que la veneración de los iconos no se limita a la iglesia sino que se prolonga en las casas de los fieles. El icono lleva al hogar algo del ambiente del templo. En una especie de directorio ruso, de fines del siglo XV, que lleva por nombre *Domostroi*, compendio de consejos sobre la organización de una casa, proveniente, al parecer, de Nóvgorod, se lee: *"Cómo hay que proveer la casa con imágenes santas y mantener limpio el cuarto* (de los iconos). Todo cristiano debe poner en su casa, en los muros de cada cuarto, imágenes santas y venerables, pintadas sobre iconos y conformes al tipo consagrado. Hay que ornamentar con elegancia una pieza reservada y proveerla de lámparas; allí arderán cirios ante las santas imágenes durante el culto celebrado en honor de Dios; una vez terminado el canto, hay que apagar los cirios. Se cubren entonces las imágenes con una cortina que las preserve de las manchas y del polvo; así se observa la decencia y se las protege. A menudo habrá que quitarles el polvo con un plumero muy limpio hecho con alas de pájaros, y frotarlas con una esponja blanda; el cuarto de los iconos siempre deberá estar limpio. Sólo besarán las santas imágenes los que son dignos de ese honor, los de conciencia pura. Mientras se glorifica a Dios, durante el canto sagrado y durante la oración, se encienden los cirios y se perfuma el aire con el incienso aromático... Conviene honrar siempre a las imágenes en las oraciones y durante las vigilias... confesando sus faltas y pidiendo el perdón de sus pecados" [51].

1. IMAGEN DE CULTO E IMAGEN DE DEVOCIÓN

En el ámbito oriental, el icono no es simplemente una imagen de tema religioso. Es una imagen sacra, cuyo lugar propio es el culto. A semejanza de la palabra, forma parte integrante de la liturgia. Por eso, luego que el artista termina de pintar su icono, un sacerdote debe consagrarlo. Este rito realiza una verdadera "desprofanización": la Iglesia lo retira del plano puramente artístico y lo ubica en el mundo de los "sacramentales", lo carga con una misión cultual. A nosotros, los occidentales, no nos sorprende encontrar en un anticuario un cuadro de tema religioso, pero nos chocaría ver allí un cáliz en pública subasta.

51 Art. 8°: Trad. y coment. en E. Duchesne, Picard, Paris, 1910, p.34.

Para un oriental el escándalo es el mismo: ya se trate de un vaso sacro o de un cuadro sacro, la profanación es semejante.

Quede, pues, en claro, que a diferencia del cuadro de tema religioso, el icono es arte sagrado. Ya se lo utilice en el orden doméstico para la oración familiar, o en la iglesia para la liturgia, es siempre objeto de un verdadero culto, lo que lo diferencia sustancialmente de la simple imagen de piedad, que con frecuencia se usa tan sólo con fines de ornamentación. De ahí que los cristianos del Oriente consideran una profanación toda actitud que signifique falta de consideración por los iconos, por ejemplo, fumar delante de ellos. Exponerlos en un museo equivale simple y llanamente a una desacralización. Si no es venerado, el icono deja de ser tal [52]. Me han contado que como algunos iconos muy apreciados, por ejemplo el de la Trinidad de Rubliov, se encuentran ahora expuestos en museos, los rusos tratan de visitarlos y de rezar silenciosamente delante de ellos, precisamente para que no se reduzcan al estado profano. Ya hemos dicho cómo el hecho de que el icono lleva el *nombre* de la persona que representa, significa que de algún modo participa en la riqueza inagotable de su ser personal. La plegaria y la invocación, sobre todo cuando son cultuales, atraviesan el puente que une el icono con lo que en él se figura. Al decir de San Germán de Constantinopla, la oración ante el icono es una especie de "*sacrificium laudis*, que por Cristo se eleva al Padre, esto es, el fruto de los labios que confiesan su nombre" [53].

A nuestro juicio, nadie ha penetrado como Guardini en la diferencia que existe entre lo que él llama "imagen de culto" y la "imagen de devoción". Expongamos aquí lo principal de su análisis.

Por *imágenes de culto* entiende Guardini al Cristo de Monreale, la Madonna de la iglesia de Torcello, los Santos de San Apolinar, y todo lo a ellos semejante en mosaicos, vitraux, esculturas y pinturas. En cambio, llama *imágenes de devoción* al Cristo de Miguel Ángel, la Madonna de Tiziano, las figuras de Rafael, Rubens, y cuanto tiene algún parentesco con dichas imágenes.

52 Cf. T. Spidlik, "El icono, manifestación del mundo espiritual", en *Gladius* 5 (1986), p.97. Spidlik cita en su favor un texto de Florenskij: "Fuera de su relación con la luz, fuera de su función, la ventana es como inexistente, muerta, no es una ventana: arrancada de su relación con la luz, no es sino madera y vidrio... Lo mismo ocurre con los iconos, representaciones verbales de apariciones misteriosas y sobrenaturales": *Le Porte Regali...*, p.59.

53 *Epist.* II: PG 98, 177.

La imagen de culto no procede de la experiencia interior del artista, sino del ser y el gobierno de Dios, que obra sobre el mundo a través de sus palabras y de sus "gestas", y particularmente por el misterio de la encarnación del Verbo. De esta realidad y este gobierno salvador de Dios procede la imagen de culto, cual instrumento de la economía de salvación. La imagen de devoción, en cambio, brota de la vida interior del individuo, sea del artista o del que la encarga, sea del pueblo o de la época, con sus corrientes y tendencias propias. También este tipo de imágenes se refiere a Dios y a su gobierno, pero como procediendo de la piedad humana. Es decir, mientras que la imagen de culto parece venir de la trascendencia, la imagen de devoción surge de la inmanencia, de la interioridad.

Estamos acostumbrados a equiparar lo religioso con la interioridad; mientras así lo hagamos, nada podremos entender de la imagen de culto, porque ésta no tiene "interioridad", o mejor, interioridad humana, psicológica. Si se quiere seguir hablando de interioridad habría que atreverse a decir que en dicha imagen se hace perceptible la interioridad divina. Tampoco puede buscarse en la imagen de culto ningún tipo de "psicología", en el sentido habitual de la palabra.

En la imagen de culto, Dios se hace presente. Nos explayaremos sobre este punto en el próximo capítulo. Pero adelantemos algo ahora. Por cierto que el cristiano, mirando una imagen de Cristo no dirá: "Esto es Cristo". Pero si se trata de una auténtica imagen de culto, y él es capaz de verla como corresponde, entonces tampoco dirá meramente: "Esto representa a Cristo". Lo que entiende es una tercera cosa, distinta de las otras dos. Frente a semejante postura, la sensibilidad de la Edad Moderna tiende a tacharla enseguida de "cosificación" de lo religioso, de magia, de primitivismo. En realidad ello significa no que el hombre moderno sea un hombre superior, sino simplemente que ha perdido un órgano, el único órgano que le permitiría captar esa cosa especial. Se le puede llamar el órgano para el misterio, o para lo litúrgico, o, dicho más en general, para el símbolo. De lo que se trata es de una forma propia de presencialización, que no se puede reducir a otras: la presencia mediante la imagen sagrada.

Podría decirse que en la imagen de culto priva lo divino, y en la imagen de devoción predomina lo humano. Esta última no intenta expresar tanto la realidad sagrada cuanto más bien la realidad experimentada. Lo que en ella habla es el hombre. Ciertamente el hombre

creyente y piadoso, pero siempre el hombre. Ante la imagen de culto uno no se pregunta: ¿quién la hizo, cómo la realizó? Con frecuencia esas imágenes son anónimas. La obra humana queda en un segundo plano. Lo que resalta es la presencia sagrada. En cambio, la imagen de devoción revela primordialmente la personalidad de un hombre determinado, el artista. El que hace una imagen de culto no es un "creador", si tomamos esta palabra tal como solemos emplearla, sino un servidor, alguien que obra con una finalidad bien determinada: hacer posible la presencia de lo sacro. En la imagen de devoción, el hombre tiene una iniciativa completamente distinta. No busca configurar un marco donde pueda ingresar la presencia, sino representar lo que imagine su fantasía.

La imagen de culto está en relación con el dogma, con el sacramento, con la realidad objetiva de la Iglesia. Por eso el que la lleva a cabo ha de someterse a una misión e incluso un control por parte de la Iglesia. En la imagen de culto se prolonga el dogma, la verdad de la fe, el orden sacramental, que no proceden de la experiencia interior, sino de Dios y de la sagrada doctrina. Está hermanada con la teología y, desde este punto de vista, una imagen puede constituir una herejía objetiva. De modo totalmente diverso ocurre con la imagen de devoción, en estrecha relación con la vida individual del cristiano.

La imagen de culto es sagrada, en el sentido estricto de la palabra, imagen de majestad. Si bien atrae por su belleza, resultando *fascinans*, en ella se hace también perceptible lo *tremendum*, lo inaccesible de Dios, consolidando en el hombre el sentido de su creaturidad. La imagen de culto destaca las fronteras que separan al hombre de lo divino. La imagen de devoción, por el contrario, tiende puentes, manifestando más bien la semejanza entre lo humano y lo divino.

El lugar pertinente de la imagen de culto es el ámbito de lo sagrado. Se accede a ella desde lejos, en forma de peregrinación, y luego uno se vuelve a apartar de ella, regresando al lugar de origen, a la casa, a la patria, conmovido y santificado. Es cierto que, en ocasiones, puede ser llevada por las calles y el campo, pero no se queda allí, sino que regresa a lo sagrado. Tampoco tiene su lugar natural en una casa. Y cuando, a pesar de ello, como acontece en el Oriente, está en una casa y se la percibe tal como es, inmediatamente forma un enclave sacral; un lugar reservado en la pared, un rincón, un cuarto, en prolongación de lo sagrado, nítidamente distinguido del restante espacio utilitario. La imagen de devoción, por su parte, aunque se halle en una iglesia, lo está en

cuanto que la iglesia es considerada, antes que el lugar de los misterios divinos, como un ambiente religioso, un sitio de edificación; está allí cual un adorno, sin distinguirse del modo como se encuentra normalmente en una casa, en la pared de un cuarto. El llegar hasta ella y el retirarse, no tiene un carácter cualitativo, sino sólo espacio-temporal.

La auténtica imagen de culto proviene de la inspiración del Espíritu Santo. Es cierto que toda obra de arte exige no sólo dotes en su autor sino también inspiración, y en este sentido, si es auténtica, tiene cierta dependencia del Espíritu Santo. La imagen de culto, sin embargo, está en un sentido especial bajo la dirección del Espíritu: sirve a su obra en la Iglesia, de modo análogo a como le sirve la inteligencia cuando hace teología (cf. Ex 33, 31-34), o el vidente cuando profetiza. Quizás sea lícito incluir el don del arte sagrado entre los carismas del Espíritu, de que habla San Pablo [54].

Termina Guardini sus reflexiones afirmando que la imagen de culto tuvo su período de esplendor en los tiempos pasados, entre los que señala el primitivo cristianismo, el románico y el primer gótico. Obviamente hemos de agregar, en el ámbito oriental, el arte bizantino y su derivación rusa. Luego predominaron las imágenes de devoción. Y cierra su artículo preguntándose: ¿Será todavía hoy posible la imagen de culto? [55]

Nos parece que un excelente complemento al análisis de Guardini nos lo ofrece Evdokimov cuando, refiriéndose a este tema, dice que toda obra puramente estética se abre en un tríptico cuyas partes son el artista, la obra y el espectador. El artista ejecuta su obra y suscita una "emoción" admirativa en el alma del espectador. El conjunto está encerrado en este triángulo del inmanentismo estético. Y aun cuando la obra de arte verse sobre un tema religioso, y consiguientemente la emoción se haga sentimiento religioso, éste no proviene sino de la capacidad subjetiva del espectador para experimentarlo, y no es apto para enmarcarse en el contexto del misterio litúrgico. El arte sacro del icono, por el contrario, trasciende el plano emotivo, y por eso, no ha-

54 Cf. 1 Cor cap. 12. Si también el arte de devoción depende en alguna forma del Espíritu, el toque divino sólo se traduce en la creatividad individual, sin explícita ordenación al ámbito de los misterios sagrados.

55 Cf. "Imagen de culto e imagen de devoción" (Kultbild und Andachtsbild), en *Obras* I, Cristiandad, Madrid, 1981, pp.335-349.

ciendo concesiones a la sensibilidad, se muestra con una cierta sequedad y despojo hieráticos. En razón de su función litúrgica, el icono rompe el triángulo estético y su inmanentismo consiguiente, abriéndose a un cuarto principio que está más allá del triángulo, a saber, la trascendencia. Ante la parusía teofánica, el hombre se prosterna en adoración [56].

2. Icono, Evangelio y Eucaristía

El icono se integra en la liturgia. Y la liturgia se condensa en la Palabra y la Eucaristía. El Evangelio, la Eucaristía, el Icono: he aquí los tres principales conductos por los que Dios llega hasta nosotros, y por los que nosotros llegamos a Dios. La Palabra es, a la vez, Imagen y Alimento, se ve y se come.

a. Icono y misterio evangélico

Ya hemos explicado cómo los hechos de la vida terrestre de Cristo pueden ser representados en iconos, como son representados por las palabras en el santo Evangelio que, en este sentido, no es sino un icono verbal de Cristo.

No se trata de una simple adición: palabra más imagen, sino de una interacción, o mejor, de una comunión salvífica. El acercamiento del icono a la Escritura en la liturgia, señalado por numerosos Padres, encuentra su explicitación categórica en el Séptimo Concilio Ecuménico: "Resolvemos que la imagen sagrada de nuestro Señor Jesucristo debe ser venerada con el mismo honor tributado a los Santos Evangelios, porque así como mediante la palabra contenida en ese Libro, llegamos todos a la salvación, así, gracias a la acción realizada por los iconos mediante sus colores, todos, sabios e ignorantes, extraemos utilidad y provecho".

Escribe Evdokimov que la Palabra, proferida y escuchada, se contiene en la Biblia; hecha arquitectura, se expresa en el templo; proclamada y cantada en el culto, integra la liturgia; misteriosamente

56 Cf. *L'art de l'icône...*, p.155.

dibujada, se ofrece en contemplación, en "teología visual", bajo forma de icono [57].

La proclamación del Evangelio en la divina liturgia hace de alguna manera presente el hecho que allí se relata. Pues bien, como hemos señalado más arriba, cuando se celebra un determinado misterio o la conmemoración de algún santo, se expone en la iglesia el icono correspondiente. El icono se arrima a la palabra, y ambos nos aproximan en el espacio a lo conmemorado. Pero también nos acercan en el tiempo, nos hacen "contemporáneos" de Cristo y de sus misterios. La extraña fórmula litúrgica *"In illo tempore"*, con que comienzan las perícopas del Evangelio, alude al "tiempo sacro", que mistéricamente se hace presente. Los himnos y oraciones de la Iglesia que conmemoran la navidad, el bautismo, la transfiguración, la muerte y resurrección del Señor, suelen empezar con las palabras: "Hoy ha nacido Cristo", o bien: "Hoy ha resucitado de entre los muertos". Este "hoy" no hace que la historia sea menos importante; por el contrario, la Iglesia puede recurrir a dicho adverbio con tanta confianza porque tiene la plena convicción de que los hechos relatados en el Evangelio son hechos históricos, y que hubo un día en que cada acontecimiento tuvo lugar; pero su significación es tal que vencen al tiempo y son capaces de hacerse presentes a todas las generaciones de la historia [58]. Cuando se celebra la Navidad, de alguna manera asistimos al nacimiento de Cristo; y el Cristo resucitado se nos manifiesta también a nosotros en la noche de Pascua. Los iconos de la Navidad, de la Resurrección, de la Ascensión, que se proponen a la especial contemplación de los fieles en sus fiestas respectivas, participan del "hoy mistérico", acercan el misterio en el tiempo. "Es el mismo sacrificio el que ofrecemos, no uno hoy, otro mañana", dice el Crisóstomo [59].

b. *Icono y Eucaristía*

Los Padres han definido la esencia del cristiano por su participación en la adoración "eucarística" y doxológica: el cristiano es el hombre

57 Cf. *El conocimiento de Dios en la tradición oriental...*, p.147.
58 Cf. N. Zernov, *Cristianismo oriental*, Guadarrama, Madrid, 1962. p.331.
59 *In II Tim.*, hom. II, 45: PG 62, 612.

del Trisagio, quien ha accedido al coro de los ángeles que "en un movimiento eternamente inmóvil alrededor de Dios... alaban y santifican con tres santificaciones el triple rostro del Dios único" [60].

Ya hemos visto cómo el icono era una consecuencia ineludible de la Encarnación del Verbo. Y la Encarnación del Verbo concluye en Eucaristía, donde el Verbo sigue haciéndose carne sobre el altar. El icono representa a este Cristo encarnado que se hace Eucaristía. Decía el Damasceno que cuando miraba un icono de Cristo, su vida espiritual se sumergía en el misterio de la Encarnación. Y, podríamos agregar, se sumerge en el misterio de la Eucaristía. Observa Ouspensky que la autenticidad de la imagen, de su contenido, aparece en su conformidad al Sacramento. Así la realidad del cuerpo glorificado y vivificante de Cristo en el sacramento de la Eucaristía está necesariamente ligada a la autenticidad de su imagen personal, porque el Cuerpo de Cristo, representado sobre el icono, es el mismo Cuerpo de Cristo que palpita en los Dones consagrados [61]. En ambos casos, Dios desciende hasta nosotros y el hombre se eleva hacia Dios, o, dicho en términos más patrísticos, Dios se humaniza para que el hombre se divinice. Son las bodas místicas de Cristo Esposo con la Iglesia Esposa, pero también con cada alma, que es una microiglesia. Contemplando el icono de Cristo y comiendo su carne, entramos en la *koinonía* nupcial.

c. Icono y sinfonía coral

Decía Paul Valéry: "¿No has observado, al pasearte por esta ciudad, que entre los edificios que la pueblan, unos son *mudos*, otros *hablan*, y otros, por fin, que son más raros, *cantan*?". En efecto, hay edificios muertos, académicos, pura imitación, que a lo más balbucean, pero que no cantan ni hacen vibrar [62]. Y el canto es la condición necesaria de toda auténtica obra de arte.

---

60 S. Máximo el Confesor, *Mystagogia* 19: PG 91, 696.

61 Cf. *La théologie de l'icône...*, pp.461-462.

62 Escribe Gilson que una antigua tradición, de origen prevalentemente griego, asociaba la música con el nacimiento de ciertas obras maestras arquitectónicas. "Y en un sentido la arquitectura es una especie de música solidificada. Un edificio es como una sinfonía de piedras cuyas partes coexisten en el espacio en vez de sucederse en el tiempo": *Pintura y realidad...*, p. 241. Boecio, por su parte, escribió que la poesía es también una forma de música.

Así es el arte icónico, dentro de la liturgia y del edificio cultual que lo alberga. "La nueva Roma –escribe L. Bouyer– supo crear no solamente un arte plástico y arquitectónico nuevo, vivaz, y que renovó sin cesar su originalidad desde el siglo VI hasta la caída de Constantinopla, sino también un pensamiento metafísico, una poesía lírica y dramática, una sabiduría de la vida, y todo ello logrando una unidad orgánica. La liturgia bizantina es el corazón de esta civilización" [63]. Las diversas expresiones de arte que exhibe el templo –líneas arquitectónicas, frescos, iconos– encuentran su elucidación integral en el misterio litúrgico. Ninguna de esas expresiones, ni siquiera el icono, resultaría inteligible fuera de dicha referencia. La liturgia misma, en su conjunto, es el icono –icono coral– de la entera economía de la salvación.

A ese coro se unen también los elementos materiales que la Iglesia asume para vehicular la salvación. Nos referimos a la materia de los sacramentos, el pan, el vino, el óleo..., todos elementos sin voz pero que se agregan a la alabanza de los que tienen voz. Sin embargo, ese coro no se limita a las personas y objetos visibles que lo componen. Se extiende a personas invisibles: Cristo, la Virgen, los santos, los ángeles. Refiriéndose a ello decía Gógol, el gran literato ruso del siglo pasado, que en la liturgia el diácono "inciensa y se inclina también ante las imágenes de los santos, como huéspedes llegados para la Cena". Los iconos cumplen un papel relevante en este tránsito de una visión meramente carnal de la liturgia a una visión en la fe. "En tus santos iconos contemplamos los tabernáculos celestiales y exultamos de alegría sacra", canta la liturgia. A través de ellos se establece un contacto coral entre la liturgia terrestre y la liturgia celestial. Y cuando el celebrante inciensa, engloba en su gesto a los santos representados y a los fieles que se encuentran en la iglesia, expresando así dicha coralidad.

De este modo lo visible y lo invisible, lo espiritual y lo corporal se desposan en el poema sinfónico de la sagrada liturgia. El canto oído, el icono contemplado, el incienso percibido, y la Eucaristía saboreada nos permiten hablar de la vista, del oído, del olfato, del gusto litúrgicos, que no son sólo sensibles sino también espirituales. Este culto es "el cielo sobre la tierra", como dice Boulgakoff, la manifestación de la

---

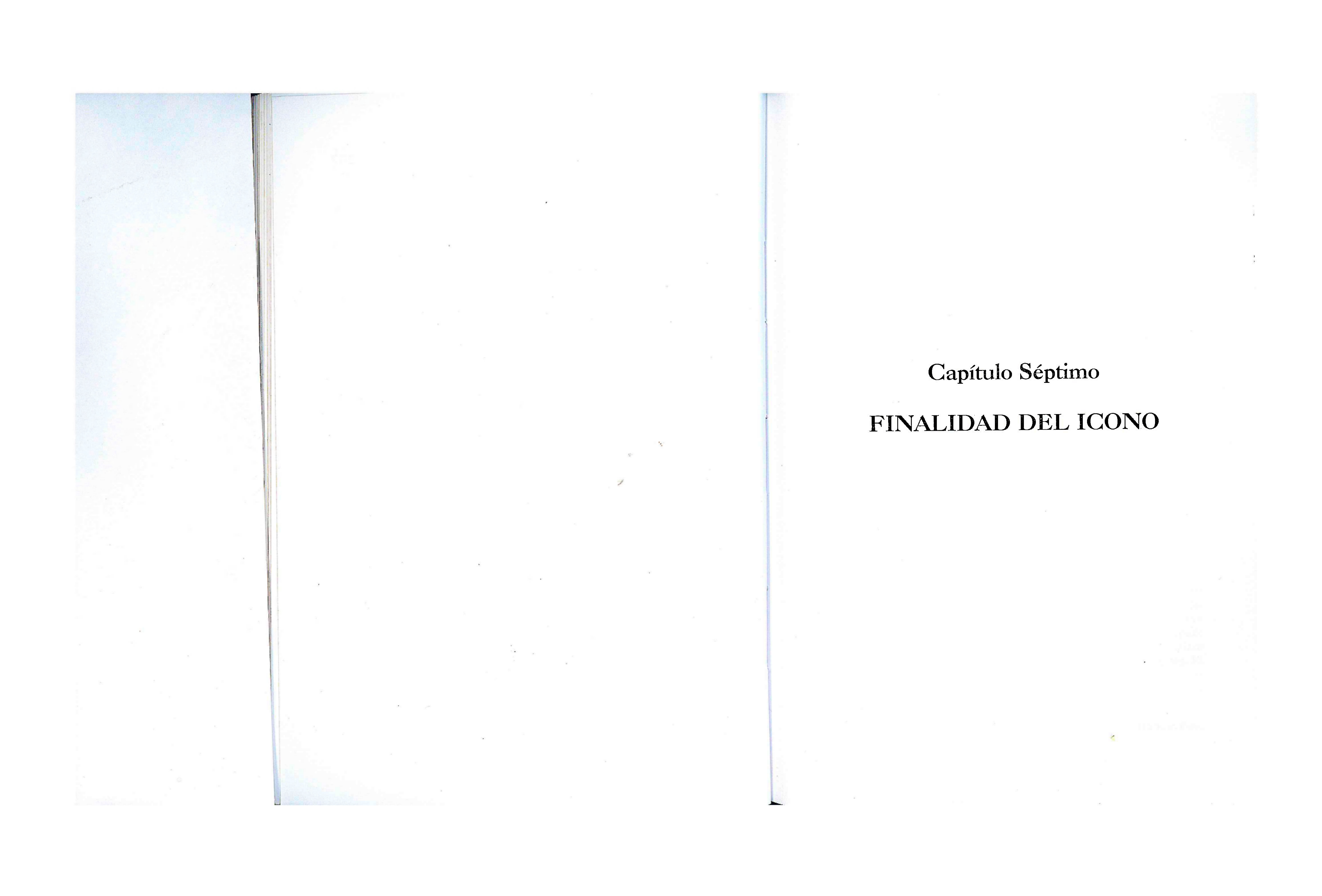
63 "Les catholiques occidentaux et la liturgie byzantine", en *Dieu Vivant* XXI (1952) 21.

belleza del mundo trascendente. Es la Belleza, como Gloria de Dios, que llena el templo [64].

Sinfonía coral que es una forma de danza, magníficamente expresada en la pintura icónica. Se asegura que la mayoría de los pintores sagrados eran también cantores en el culto. En sus traslados inevitables de iglesia a iglesia, no pudiendo llevar consigo los libros con los textos litúrgicos, es muy probable que, para documentarse e inspirarse, conservasen en el acervo de su memoria las estrofas musicales propias de cada fiesta y de cada misterio del año litúrgico, y cantasen, al menos mentalmente, mientras pintaban; de allí quizás la ritmicidad que se advierte en sus iconos. Sea lo que fuere, resulta evidente que los grandes iconógrafos poseían un agudo sentido del ritmo. Los grupos de sus figuras se balancean y se equilibran armoniosamente. Las líneas se llaman y se responden como las voces en un coro polifónico. El paisaje estilizado acompaña a las figuras, danza con ellas.

En fin, todo conspira para que resulte un sacro poema coral, transido de belleza. Esa Belleza que, como acaba de decirnos Boulgakoff, es la Gloria de Dios que invade el templo, esa Belleza que, según Dostoievski, salvará el mundo.

64 Cf. *L'Orthodoxie...*, p.180.



Capítulo Séptimo

FINALIDAD DEL ICONO

YA hemos destacado el uso tan extendido que los orientales hacen del icono, no sólo en el contexto cultual sino en su misma vida profana. Y dentro del mundo oriental, en ninguna parte conoció tal expansión ni gozó de tanta relevancia como en Rusia. No había hogar que careciese del llamado «ángulo bello», o «rincón rojo», o «ángulo de la belleza» (*krasny úgol*)[1], es decir, un lugar privilegiado de la casa, generalmente el cuarto de ingreso, donde permanentemente estaban expuestos diversos iconos, iluminados siempre con cirios.

Ante esos iconos se recitaban las oraciones de la mañana y de la noche. Ningún acto importante se desarrollaba al margen de dicho enclave sacral. Los iconos descendían de sus rincones para presidir un nacimiento, para velar sobre los enfermos, sobre los moribundos, para seguir a los difuntos al cementerio. El icono servía de testigo solemne en las grandes decisiones tomadas en su presencia. Si algún miembro de la familia se aprestaba a partir para un viaje prolongado, todos se congregaban ante el icono, se sentaban, permaneciendo en recogido silencio, luego se levantaban, se persignaban, y abrazaban al viajero deseándole buen viaje[2]. Cuando una persona llegaba de visita, lo primero que hacía era inclinarse ante los iconos, venerarlos, y sólo después saludaba al dueño de casa. Se comenzaba por rendir homenaje a Cristo y a sus santos, los saludos tributados a los hombres venían después. El

---

1 Recordemos que, en ruso, *krasny* significa tanto "bello" como "rojo".

2 Cf. H. Troyat, *La vie quotidienne en Russie au temps du dernier Tsar*, Hachette, Paris, 1959, pp.81-82.

"rincón rojo" era el lugar de honor de la familia, cabe el cual se invitaba a los huéspedes distinguidos; y "bajo los iconos" se velaba el cuerpo yacente de un miembro de la familia que fallecía. Como se ve, la casa del cristiano se parecía a un pequeño templo. No en vano San Juan Crisóstomo había dicho que la familia era una "Iglesia doméstica".

En Rusia se conocían también los llamados "iconos de familia", que ordinariamente representaban a los santos cuyos nombres llevaban cada uno de sus miembros. A veces esos santos protectores eran pintados en los costados de un icono, rodeando por ejemplo la imagen de nuestra Señora.

Cuando un nuevo hijo alegraba a la familia, su madre ponía un pequeño icono junto a su cuna, y a menudo ese icono era guardado piadosamente por el hombre hasta su muerte. Antes del matrimonio, los novios eran bendecidos por sus padres con iconos, la hija con el icono de María, el hijo con el icono de Cristo [3]. Al dirigirse a la iglesia para la ceremonia, la novia era precedida por un niño que llevaba el icono que luego sería ubicado en el puesto de honor del nuevo hogar. En algunas regiones se ponía un icono en las manos del difunto, y como sus restos eran expuestos, incluso en la iglesia, en un ataúd no cerrado, los fieles acostumbraban despedirse del muerto besando aquel icono.

El icono estaba siempre presente en la vida del pueblo, acompañándolo en todos los momentos de alguna relevancia. Particularmente el calendario agrícola, que se desarrollaba en inescindible conexión con las fiestas litúrgicas, implicaba naturalmente la veneración de tales o cuales iconos, sobre todo los de los santos que ejercían una protección especial sobre la hacienda y las cosechas [4].

El icono omnipresente, incluso en los edificios públicos, confería un carácter casi ritual a la vida cotidiana del cristiano. En los restaurantes, los bancos, los negocios, siempre estaba el icono, generalmente de la Virgen, o también de San Nicolás, presidiendo desde su lugar de honor las diversas actividades. No había sala de espera en las estaciones que no tuviese el suyo, ante el cual los viajeros expresaban su veneración encendiéndole velas. En las estaciones importantes de las grandes

---

3 Cf. G. de Benningsen, "Les Icones dans l'Église Russe", en *Irenikon* V (1928) 250.

4 S. Tchetverikoff nos ha dejado un relato conmovedor de una procesión con los iconos por el campo ruso: cf. "Piété Orthodoxe", en *Irenikon* III (1927) 462-467.

ciudades, centenares de cirios iluminaban el icono. Se ponían iconos en los muros que rodeaban las ciudades, para que intercediesen por ellas y las protegiesen. En fin, a partir de las iglesias y del contexto cultual, el influjo de los iconos se expandía hacia afuera, o mejor, hacía de Rusia un vasto santuario.

Asimismo los iconos acompañaban todo lo relacionado con el oficio de la milicia. Cuando el joven partía del hogar para cumplir con el deber de la conscripción, sus padres lo bendecían con la imagen sagrada. En caso de guerra, los rusos llevaban siempre algunos santos iconos en campaña, y les encomendaban el éxito de sus armas. Ya desde muy antiguo, el emperador Heraclio había dado el ejemplo, llevando consigo, en su expedición contra los persas, la imagen "no hecha de mano de hombre" del Salvador; antes de desencadenar la ofensiva final, arengó a sus soldados con esa venerable imagen de Cristo. Cuando durante una de nuestras estadías en Moscú visitamos el Kremlin, al entrar en la Catedral de la Dormición nos llamó la atención una antigua imagen de San Jorge, santo guerrero, icono espléndido pero deteriorado por numerosos agujeros. Al advertir nuestra sorpresa, el guía nos explicó que dichos agujeros habían sido causados en el curso de los combates, ya que esa imagen presidía los ejércitos rusos y había resultado afectada por las flechas de los tátaros enemigos. El icono de la Virgen de Smolensk era especialmente venerado en toda la región occidental de Rusia, después de la victoria de Poltava. El de Nuestra Señora de Kazán debía su influjo y su celebridad a la toma de la ciudad del mismo nombre, por parte de Iván IV; fue igualmente gracias a ella que Minine y Pojarsky repelieron a los invasores polacos de Moscú, y que Alejandro I detuvo en 1812 la invasión napoleónica. La víspera de la batalla de Borodinó, el mariscal Kutúzov, en persona, acudió a implorar el socorro de esa Virgen milagrosa en su santuario de San Petersburgo, donde luego quedarían sus restos y su espada [5].

Zernov relaciona esta omnipresencia del icono con el vasto proyecto divino de transfiguración del cosmos que, iniciándose el día de Pentecostés, se extiende gradualmente a todos los aspectos de la vida del hombre. En casa, en viaje, en los momentos de peligro y en los instantes de felicidad, en la paz y en la guerra, el cristiano tiene necesidad de los

5 En el atrio de dicha basílica, que los soviéticos convirtieron en Museo de las Religiones y del Ateísmo, se yergue todavía su estatua ecuestre.

santos iconos, para poder mirar a través de ellos, como a través de una ventana, el mundo que está más allá del tiempo y del espacio, en el convencimiento de que esta peregrinación terrena es sólo la incoación de otra vida superior y más plenaria [6]. El icono es "una ventana abierta hacia la eternidad", repiten los rusos con frecuencia.

* * *

En el presente capítulo nos referiremos a la finalidad del icono, es decir, para qué existe el icono. Al introducirlo conscientemente la Iglesia en la vida del cristiano, lo hizo en orden a algo, ya que, según el viejo axioma, "todo el que obra lo hace por un fin". Tratar de la "finalidad" del icono es, en cierta manera, analizar su "utilidad". Es cierto que muchos espíritus nobles experimentan cierta alergia ante este término que parece fundar el "utilitarismo" o dar pábulo al "espíritu utilitarista". Ya hemos visto cómo Maritain se solazaba en comparar la belleza con la in-útil sabiduría. Los constructores de las catedrales medievales, escribe, no se proponían defender ningún tipo de tesis, ni siquiera demostrar las conveniencias del dogma cristiano. Creían, y espontáneamente obraban en consecuencia con lo que creían. Maritain juzga que hay un error en querer reducirlo todo a su función útil, lo cual sería caer en una especie de jansenismo estético. En la naturaleza hay muchos elementos de orden completamente ornamental, sin utilidad práctica alguna. Los dibujos de un ala de mariposa no sirven absolutamente para nada [7]. En la misma línea de Maritain, sostiene Guardini que es propio de la obra de arte tener sentido, pero no finalidad. La obra de arte no existe en razón de alguna utilidad técnica o una ventaja económica, ni siquiera en orden a instruir o a servir de apoyatura a algún método pedagógico, sino que está simplemente reflejando el esplendor del ser. No se propone nada concreto, sino que se limita a "significar"; no "intenta" nada, sino que "es". Por cierto que frecuentemente una obra concreta sirve además para determinados fines. Un

6 Cf. *Cristianismo Oriental...*, pp.329-330.
7 Cf. *Arte y escolástica...*, pp. 86. 189-190.

edificio, por ejemplo, está para ser habitado, sólo que es capaz de servir para dicho fin aun en el caso de que carezca de belleza [8].

Coomaraswamy, por su parte, sostiene aparentemente lo contrario. Según él, lo que el artista de la antigüedad buscaba no era hacer algo bello sino algo útil, lo cual, consecuentemente, era bello. De acuerdo a la concepción tradicional, el arte era, en primer lugar, una propiedad del artista, un tipo de conocimiento y habilidad merced a los cuales sabía cómo imaginar la forma de la cosa que había de hacerse y cómo dar cuerpo a esa forma en el material adecuado, de manera que el artefacto resultante pudiera ser eficazmente empleado. El constructor de barcos no construía por razones estéticas, sino para que los hombres pudiesen navegar por el agua. Es indudable que un barco bien construido será bello, pero el constructor de barcos no se abocaba a su trabajo con la intención de hacer algo bello. Coomaraswamy pone el ejemplo de un icono que si está bien realizado será bello, o en otras palabras, agradará a aquellos para cuyo uso se ha hecho, pero el imaginero lo llevó a cabo ante todo para que fuese empleado y no para que sirviese de adorno en una repisa de chimenea o fuera expuesto en un museo [9].

En apoyo de su tesis, señala el filósofo ceilandés que la palabra *ingenium*, entendida como "destreza innata", es la raíz de nuestra palabra "ingeniero". Del constructor de puentes se esperaba que su obra soportase los pesos para que estaban construidos; su belleza dependía de su perfección como obra de arte, y no su perfección de su belleza. Amar la belleza por la belleza era para los antiguos una especie de pecado, al punto que si hubiesen conocido nuestro peculiar "amor del arte", no hubieran vacilado en calificarlo como tal, como una suerte de lujuria espiritual. El arte, concluye Coomaraswamy, es necesariamente funcional, es siempre un medio, nunca un fin en sí mismo. Siendo un medio, está ordenado a un fin dado, sin el cual no tiene ninguna razón de ser. "La actitud actual puede compararse a la de un viajero que, cuando halla un poste indicador, procede a admirar su elegancia, a preguntar quién lo hizo, y finalmente lo arranca y decide usarlo como adorno para la repisa de la chimenea" [10].

8 Cf. "La esencia de la obra de arte", en *Obras* I, Cristiandad, Madrid, 1981, pp.320-325.
9 Cf. *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, p.70.
10 Ibid., p. 111.

¿Puédese, por tanto, hablar legítimamente de "finalidad" del icono, de "utilidad" del icono, sin traicionar su noble aspecto de in-utilidad sagrada? Pensamos que sí, ya que, a nuestro juicio, la única belleza enteramente inútil, es decir, no ordenada a nada ulterior, es la Belleza fontal, la Belleza de Dios. Quizás el mismo Maritain nos ofrece una pista adecuada, que ayuda a armonizar ambas posiciones aparentemente encontradas, al decir que si ciertas construcciones mecánicas (autos, buques, aviones... y, podemos agregar, iconos) son bellas cuando su tipo está bien logrado y todas sus partes estrictamente concebidas según su uso en el todo, es porque la ley de la utilidad recubre y encarna entonces una ley más profunda, la de la armonía, y más en general, la de la lógica [11].

Nos parece, pues, vano establecer una dialéctica entre la belleza y la utilidad. Ya Jenofonte afirmaba que una cosa es bella cuando se adapta a su finalidad concreta: un cubo de basura que responde al fin para el que fue hecho es más bello que un escudo de soldado que no sirve para el cumplimiento de su misión [12]. Mientras nosotros hacemos de la emoción estética el primero y último fin del arte, el hombre tradicional se conmovía mucho más por el significado que resplandecía en las formas que por las formas mismas [13]. Ello no significa que el placer haya de ser evitado, como si fuera malo en sí; significa la exclusión de la búsqueda del placer entendido como mera "diversión", al margen de "la vida". Es en la propia vida, en la "operación correcta", donde el placer brota espontáneamente, y de este mismo placer –*delectatio*– se dice que "perfecciona la operación" [14]. Como escribe Coomaraswamy, todos los utensilios que no son al mismo tiempo bellos y útiles, constituyen una ofensa a la dignidad del hombre. La nuestra es tal vez la primera sociedad en la historia de las civilizaciones que ha encontrado natural que algunas cosas sean bellas y otras útiles. La actual filosofía de la manufactura, subordinada a los intereses de la industria y del comercio, distingue entre las artes bellas o inútiles y las artes aplicadas o útiles. La filosofía tradicional afirmaba que la belleza y la utilidad son indivisibles en el objeto, y que nada realmente inútil podía con propie-

11 Cf. *Arte y escolástica...*, p.190.
12 Cf. *Memorabilia* III, 8, 6; IV, 6, 9.
13 Cf. A. K. Coomaraswamy, *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, p.114.
14 Cf. S. Tomás, *Suma Teológica* I-II, 33, 4, c.

dad ser considerado bello. Cuando de la obra de arte se hace un uso distinto del que le correspondía en el origen, entonces su belleza se ve correlativamente menguada [15].

Tras este breve excursus relativo a la legitimidad de nuestro análisis acerca de la *finalidad* o *utilidad* del icono, entremos en materia.

El icono no está concebido en función del espectador en general, sino exclusivamente en función del creyente. El icono no busca suscitar el llamado placer estético de quienes lo contemplan, sino que se propone como un medio para alcanzar determinados fines, que van mucho más allá de lo meramente sensorial y estético. Es en base a ello que el Concilio de Nicea y los iconófilos justificaron el uso de las imágenes: "Hacemos todo esto para nuestra utilidad" [16].

Los fines perseguidos por el autor del icono apuntan a que el creyente se eleve por encima de sus horizontes puramente temporales. Como lo explicaremos con amplitud en el capítulo siguiente, mientras el iconógrafo pinta el icono su mente contempla lo invisible, y toda su intencionalidad se polariza en torno a una idea dominante: la de ayudar a los demás para que también ellos logren contemplar ese mundo de lo invisible. Es principalmente esta intencionalidad del iconógrafo lo que diferencia el icono que sale de sus manos de las obras de arte en general, incluso de aquellas que versan sobre temas religiosos, al estilo de las que realizara un Rubens, para poner un ejemplo.

Por eso jamás el icono, aunque esté concluido desde el punto de vista técnico y el artista le haya puesto el "nombre" de lo que representa, es algo del todo terminado. Su función anagógica se sigue ejerciendo incesantemente. El P. Spidlik compara esta situación con lo que acontece en el plano de los sacramentos: el sacramento no limita su eficacia tan sólo al momento en que Cristo lo instituyó, sino que sigue obrando en la Iglesia a lo largo de los siglos, cuantas veces los fieles recurren a él, o también como sucede con el sacramento del matrimonio, cuya gracia sacramental acompaña a la pareja en el entero transcurso de su vida conyugal. De manera semejante, la virtualidad de la imagen se despliega cuantas veces alguien se acerca a ella en actitud de veneración.

---

15 Cf. A. K. Coomaraswamy, *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, pp.55. 111; *Teoría medieval de la belleza...*, p. 61, nota 50.

16 Mansi, t. XIII, col. 301-304.

Tal fue la intención del iconógrafo al realizar su obra: ayudar al fiel para que, transitando de lo sensible a lo inteligible, acceda fácilmente al nivel sobrenatural, a la auténtica visión espiritual. Lo que hace posible este trayecto anagógico desde la tabla de madera hasta la presencia de Dios no es otra cosa que el amor. "La expresión de este amor, en concreto, es la plegaria, la veneración de la imagen. Rezar es necesario al pintor que pinta la imagen, rezar es también lo que se requiere de los fieles ante el icono, rezar, por fin, es indispensable para toda la Iglesia" [17].

Los Padres griegos, inspirándose en los análisis de Platón, atribuían al icono virtualidades diversas pero complementarias: participación (*métexis*), presencia (*parousía*), comunión (*koinonía*), imitación (*mímesis*). Santo Tomás reduce dichas ventajas a tres principales: "Por tres razones se introdujo la imagen en la Iglesia. Primero, para la instrucción de los rudos, que aprenden de ellas como si fueran libros. Segundo, para que el misterio de la encarnación y los ejemplos de los santos estuviesen más en la memoria, al poder ser contemplados todos los días. Tercero, para despertar el anhelo de la entrega –*affectus devotionis*– que se excita con más eficacia por la vista que por el oído" [18]. Esta triple utilidad se deriva de la imagen más que de cualquier otro medio de conocimiento –como hemos advertido que repiten frecuentemente los iconófilos–, porque la vista es el primero de los sentidos cognoscitivos, el más expedito, el más veloz, el más universal, y el que intuye más vivamente aquello de lo que se trata.

I. DIDASCALIA: ENSEÑANZA DE LA DOCTRINA

Todos los autores, y de manera especial los Padres de la Iglesia, insisten en el carácter didáctico de la imagen sagrada. Su primera utilidad es, pues, la instrucción de los fieles, gracias a lo cual las verdades de la fe llegan a la universalidad de los creyentes, incluidos los analfabetos. "Lo que la escritura da a los que saben leer –escribía San Grego-

17 T. Spidlik, Teologia dell'iconografia mariana, en *La Madre del Signore...*, pp.246-248.

18 *In IV Sent.* l. III, dist. IX, a. 2, sol. 2, ad 3.

rio I a Serenus de Marsella–, lo ofrece la pintura a los ignorantes que la contemplan, porque en ella aun los que son incultos ven lo que deben seguir, en ella leen los que no conocen las letras. Y así la pintura sirve al pueblo de lectura" [19]. La misma expresión "iconógrafo", con que se designa al pintor de iconos, significa "escritor de iconos", lo que insinúa el carácter didáctico de la imagen sagrada.

La comparación de la imagen con la palabra o el libro, a que nos referimos ampliamente en el capítulo cuarto, fue desarrollada con especial interés en el Concilio de Nicea, señalándose allí las ventajas de la imagen. San Nicéforo desarrolló de este modo dicha preferencia: "Los discursos son también imágenes de las cosas, dependiendo de ellas como de sus causas; primeramente penetran en el oído, porque es preciso ante todo que el sonido de las palabras golpee el oído de los oyentes, y en segundo lugar, el oyente, por medio del razonamiento, llega a la inteligencia de las cosas que se muestran. La pintura, en cambio, desde el comienzo y sin intermediarios, conduce el espíritu de los que la contemplan a las cosas mismas, como si estuviesen presentes, y desde la primera mirada, desde el primer encuentro, ofrecen un conocimiento claro y perfecto de las cosas. Sirviéndome de las palabras de un Padre diré que lo que las palabras relatan, la pintura lo muestra mediante la representación" [20].

Al tiempo que el fiel contempla los diversos iconos, va asimilando el contenido de su fe; va conociendo quién es Cristo, su encarnación, su navidad, su epifanía, su bautismo, su muerte, su resurrección; va aprendiendo asimismo quiénes son la Santísima Virgen y los santos, así como los principales hechos de sus vidas. En una palabra, a través de las imágenes se revelan los misterios. O como dice Nicéforo: "Allí donde la razón no capta lo que llega a través de la palabra, el icono viene en su ayuda" [21].

San Juan Damasceno es muy gráfico al respecto: "Si un pagano te pide que le enseñes tu fe, llévalo a la iglesia y colócalo ante los iconos" [22].

---

19 PL 77, 1128. Ya hemos señalado cómo en el Oriente, si bien se empleó este argumento en favor de los iconos, se insistió a la vez en la conveniencia universal de los mismos, más alla de su especial adecuación al iletrado: "Aun el perfecto tiene necesidad de la imagen, como tiene necesidad del libro para el evangelio", decía S. Teodoro Studita.

20 *Antirrheticus* III, 5: PG 100, 381-384.

21 Ibid. III, 3: 380.

22 *Or. demonstrativa de sacris et venerandis imaginibus* 10: PG 95, 325.

Transcribamos el texto completo: “Si un pagano se te acerca y te dice: Muéstrame tu fe, para que yo crea, ¿qué le mostrarás? ¿No lo elevarás acaso de las cosas sensibles a las invisibles, para que las abrace con gusto? Porque si le dices: Aquel en quien creemos es invisible, ¿en virtud de qué se moverá a creer lo que tienes en tu mente y sostienes con tu fe? En cambio si primero le propones lo sensible como rudimento, entonces poco a poco lo conducirás a lo invisible... Lo llevas a la iglesia; le muestras sus ornatos; le señalas las figuras de las sagradas imágenes. Mira el infiel y pregunta: ¿quién es éste que está clavado en la cruz? ¿quién es aquel que resucita y pisotea la cabeza de ese anciano? ¿Acaso enseñando por la imagen (*ek tes eikónos didáskeis*) no le respondes: Ese que está clavado en la cruz es el Hijo de Dios, que aceptó el suplicio para quitar los pecados del mundo; ese que resucita es aquel que junto consigo resucita al primer Adán, caído por la prevaricación y muerto..., y así por los sentidos lo vas conduciendo al conocimiento de Dios? Después lo llevas al sagrado lavacro del bautismo; en la pila ve sólo agua, pero tú, que eres fiel, ves el agua al mismo tiempo que el fuego y el Espíritu; cuando haya recibido el bautismo, entonces también él recibirá por la materia sensible la regeneración invisible. Asimismo cuando asista a la sacra celebración de los sacramentos del cuerpo y sangre del Señor, verá sólo pan y vino; tú, en cambio, verás el cuerpo y la sangre que fluyó del costado purísimo; y si se hace digno, convirtiéndose en partícipe de Cristo, poco a poco se elevará a tu fe y conocimiento. ¿Ves cómo lo levantas de las cosas sujetas a los ojos a las cosas invisibles? Considera también así la imagen. Ves en la iglesia la imagen de Cristo, la de la Santísima Madre de Dios, la de San Juan, o las que se encuentren en el templo; entonces, por los colores visibles elevas el alma, de la contemplación de la imagen, a la forma y visión misma de la figura pintada” [23].

Como se ve, el Damasceno propone toda una propedéutica para el conocimiento de los misterios invisibles que pasa por sus representaciones visibles, sean éstas sacramentales o icónicas. Se trata de una auténtica catequesis visual, de una teología hecha imagen.

El carácter doctrinal se nos muestra así como un rasgo esencial del arte sacro. Pero se sabe que es insuficiente conocer la verdad, si al mismo tiempo no se repudian los errores que la contrarían. Pues bien, ya

23 Ibid.: 325-328.

a partir del siglo IV, tenemos ejemplos de cómo la Iglesia no solamente enseñó por la imagen, sino también combatió con ella la herejía. Cuando Arrio enseñó que Cristo no era Dios sino una creatura "divina", la Iglesia no se contentó con responderle en el plano doctrinal sino que recurrió al argumento icónico, determinando que en adelante los iconógrafos inscribiesen, a ambos lados de la imagen de Cristo, las letras Alfa y Omega, primera y última letra del abecedario griego, en alusión a Ap 22, 13, para que quedara bien en claro la eternidad y divinidad de quien era consustancial con el Padre, engendrado y no creado. Cuando Nestorio se negó a admitir la unión hipostática, es decir, la unión, en la Persona divina del Verbo, de las naturalezas divina y humana, negando consiguientemente la maternidad divina de la Virgen, a la que llamaba tan sólo "Madre de Jesús" o "Madre de Cristo" pero nunca "Madre de Dios", el Concilio proclamó solemnemente la maternidad divina de la Virgen, dándole el nombre de *Theotokos*, pero al mismo tiempo comenzaron a multiplicarse imágenes suyas de porte particularmente majestuoso, sentada en trono, rodeada de ángeles, con el Hijo divino sobre sus rodillas.

Asimismo la historia del iconoclasmo nos muestra cómo las imágenes constituyeron un antídoto sumamente eficaz para combatir el error de los docetistas. Según lo señalamos más arriba, dichos herejes pretendían que Cristo no había asumido una carne verdadera, semejante a la nuestra, y por tanto sostenían que no había derecho a representar su imagen. En respuesta a ello, se multiplicaron las imágenes de Cristo que, sin dejar de reflejar su divinidad, resaltaban visualmente la realidad de su carne y la verdad de su naturaleza humana. "La representación del Señor en las imágenes, según su forma de carne –escribía San Germán de Constantinopla a Tomás de Claudiópolis–, es ante todo una réplica a los herejes que tienen la locura de afirmar que no se ha hecho hombre verdaderamente, al tiempo que una ayuda para quienes no son capaces de elevarse a la contemplación espiritual y necesitan una expresión corporal para afirmar lo que han oído" [24].

Pablo VI, en una alocución que pronunció el 7 de mayo de 1964 a un grupo de artistas reunidos en la Capilla Sixtina, los llamó maestros en el arte de "trasvasar el mundo invisible en fórmulas accesibles e inteligibles". El icono es, precisamente, la presentación de los dogmas en forma visible. Tal es su primera utilidad.

24 Mansi, t. XIII, col. 116.

II. ANÁMNESIS: MEMORIA PRESENCIALIZANTE

La memoria la ejercitamos para mantener viva la enseñanza aprendida. A ello tiende la reiteración de las lecturas del Evangelio así como la contemplación de las imágenes. El icono es memoria, dice el Damasceno, porque nos recuerda los beneficios de Dios y los misterios de Cristo [25]. "Las imágenes que ves –explicaba Juan de Tesalónica– han sido pintadas para recordar la redención misericordiosa de nuestro Salvador Jesucristo, mostrando la figura de su encarnación, y asimismo ves las imágenes de los santos, que muestran los combates de cada uno de ellos contra el demonio, y sus victorias y sus coronas" [26]. Adriano I, por su parte, escribía a los emperadores Constantino e Irene: "Es para acordarnos de los santos que hacemos sus imágenes, a fin de que quienquiera los vea en la imagen se acuerde de ellos y glorifique al Señor que los ha glorificado" [27]. El Segundo Concilio de Nicea dejó bien en claro el carácter anamnético del icono cuando afirmó: "Por las imágenes tenemos constantemente el recuerdo de Dios. La lectura no siempre se lee o canta en los templos venerables, pero la representación de la imagen es allí como una cátedra que a la tarde, la mañana y el mediodía, nos relata y nos proclama la verdad de lo que ha sucedido" [28].

Reiteradamente hemos observado que el Occidente, al referirse a los iconos, resaltó sobre todo su eficacia catequética, especialmente como "Biblia de los iletrados". Pero también tuvo en cuenta su carácter anamnético o de memorial de lo representado. Sin embargo, como señala Evdokimov, la anámnesis o memoria a que se refiere el Occidente es más de índole psicológica que ontológica; se trata, por cierto, de un recuerdo, pero no epifánico, al margen de la perspectiva sacramental de la presencia [29]. La profusión de iconos que caracteriza al Oriente no se debe tan sólo a un deseo de embellecimiento de las iglesias, ni a un proyecto prevalentemente catequético, sino al intento de posibilitar un contacto vivo y real con las personas y los misterios representados.

---

25 Cf. *De imaginibus oratio* I, 17-18: PG 94, 1428-1429.
26 Mansi, t. XIII, col. 168.
27 Mansi, t. XIII, col. 1070.
28 Mansi, t. XIII, col. 361.
29 Cf. *L'art de l'icône...*, p.155.

Especialmente de los iconos llamados y considerados "milagrosos", se dice que están "cargados de presencia".

"Mientras que en Occidente –escribe G. Ostrogorskij– la imagen sagrada sirve para provocar cierto movimiento religioso, *cierto estado de alma* piadoso, mediante la descripción pintoresca, la interpretación y la evocación del personaje representado, el icono ortodoxo es un medio de *comunión* entre el que reza y Dios, la Virgen o los santos, un medio de acercamiento a la sustancia trascendente de la divinidad" [30].

Mas allá de los diversos énfasis que tipifican el Oriente y el Occidente, podemos decir que si la primera utilidad del icono, su carácter didáctico, tiene que ver con la inteligencia, la segunda se refiere a la memoria. Según el Damasceno los iconos contribuyen "a *purificar la memoria* y excitar el amor" [31].

1. TEOLOGÍA DE LA PRESENCIA

Según la mentalidad de los Padres, los iconos constituyen representaciones de los misterios, actualizaciones de realidades sobrenaturales, sobre todo cuando se encuentran en el ámbito sagrado de un templo. Para Herwegen, tal aserto está respaldado por una larga tradición, incluso precristiana. Ya el cazador primitivo dibujaba y pintaba animales en sus cuevas para atraerlos mágicamente. De acuerdo a su manera de pensar, el animal *estaba* en el dibujo. La imagen era así para el hombre primitivo un símbolo objetivo cargado de realidad. Según los antiguos, el ídolo no sólo representaba sino que era el dios. Los judíos decían del becerro de oro: "Israel, ahí tienes a tus dioses, los que te han sacado de la tierra de Egipto" (Ex 32, 4 y 8). En Grecia, el drama antiguo era una representación verdaderamente sagrada, a la cual juzgaban que asistía el mismo dios [32]. Los Padres de la Iglesia heredaron estas ideas, las purificaron, como es obvio, de todo contenido idolátrico, y las expresaron en su enseñanza. El Oriente recogió esta consideración simbólica del arte, conservándola mucho más que el Occidente [33].

---

30 Cit. en C. Lialine, "Un idéal de l'icône", en *Irenikon* XI (1934) 289.

31 *Or. demonstrativa de sacris et venerandis imaginibus* 2: PG 95, 313.

32 El arte llamado "libre" nacería posteriormente, y desligándose cada vez más de su raigambre sacral, acabaría por convertirse en un arte totalmente secularizado.

33 Cf. *Iglesia, Arte, Misterio...*, pp.84-85.

Algunos autores han afirmado que el paso del arte de las catacumbas al arte de las primeras basílicas, constituyó al mismo tiempo el paso de la imagen como pura imagen, a la imagen como realidad representada. El hecho es que en los siglos V y VI, cuando se propagó ampliamente la veneración de las imágenes, comenzó a hablarse de una fuerza misteriosa que algunas de ellas contendrían para curar enfermedades, lograr el retorno de esclavos, etc. "También las imágenes de los Santos obran maravillas y curaciones", se afirmó en el Segundo Concilio de Nicea. Esta aserción se fundaba en el convencimiento de que la imagen no era sólo la representación de alguien o de algo sino que estaba llena de realidad, es decir, que había en ella algo así como una *presencia de la realidad de lo representado*. La historia nos cuenta que en la época de San Teodoro Studita, un alto oficial militar había elegido como patrono para su hijo recién nacido un icono de San Demetrio, el popular y venerado mártir de Salónica. Con ocasión de ello, San Teodoro le escribió una carta donde, tras referirse a la curación, relatada en el evangelio, del siervo del centurión de Cafarnaum, que Jesús, con su sola palabra, realizara desde lejos, dice: "Allí la palabra divina reemplazó la presencia corporal del Señor, aquí la imagen corporal reemplaza al original. Allí en su palabra estaba presente el Logos divino, obrando el milagro por la fuerza invisible de su divinidad, y aquí está espiritualmente presente el venerado mártir [S. Demetrio] en su imagen, para tener al niño en sus brazos... ¿O acaso no debemos creerlo presente a aquel que miramos representado en la imagen?" [34]. La imagen se muestra, así, como una prolongación de la persona, un órgano de la vitalidad del santo.

En esta manera tan realista de considerar el icono influyó también el concepto tradicional de la imagen del rey. La antigüedad aceptó como un axioma indiscutible la idea de la presencia del rey en la imagen que lo figuraba. César mostró su astucia política cuando permitió que su estatua fuera colocada en el santuario de un dios, cerca de las imágenes de culto, lo que concluyó en una verdadera apoteosis. Más adelante vendría la obligación de venerar la imagen, lugar de la presencia del rey. Como los tribunales fallaban en su nombre, se exigía su presencia, y si ésta no era física, al menos había de quedar garantizada con una imagen. Cuando a un rey se lo expulsaba, por indigno, de su trono, su imagen era arrojada al suelo y pisoteada. Famoso es el tercer discurso de San Atanasio contra los Arrianos, al que aludimos en capí-

34 *Epist.*, lib. I, 17: PG 99, 961.

tulos anteriores, donde explica la relación de Dios Hijo con Dios Padre recurriendo a la analogía de la imagen del rey. La imagen podría decir de sí: "Yo y el rey somos uno, pues yo estoy en él y él está en mí, y lo que ves en mí, lo ves en él, y lo que viste en él, lo ves en mí" [35]. No es, pues, de extrañar que a medida que se iba tornando mayor la conciencia de la Realeza de Cristo, también su imagen fuese considerada como el signo de su actual Señorío y el lugar de su presencia. En este sentido hay que entender a Teodoro Studita cuando afirma: "El icono muestra en sí a Cristo" [36], "el que mira el icono ve en él a Cristo" [37], por eso "llamamos Cristo al icono de Cristo" [38].

El hecho es que, para el Oriente, el icono es uno de los sacramentales de la presencia. El ritual de su consagración le confiere un carácter trascendente, lo transforma en lugar de las "fanías" o manifestaciones sobrenaturales. "Lo que el libro nos dice por la palabra –enseña el Octavo Concilio Ecuménico– el icono nos lo anuncia por el color y *nos lo hace presente*" [39]. Ya hemos visto cómo Evdokimov distinguía decididamente el icono de la obra artística en general. Ésta se sitúa en un triángulo formado por el artista, su obra y el espectador, triángulo cerrado en una suerte de inmanentismo estético. El icono, en cambio, precisamente por su carácter sacramental, rompe el triángulo y su inmanentismo anejo, gracias al advenimiento de un cuarto elemento, el de la trascendencia, cuya presencia atestigua y realiza. Los mismos elementos del triángulo se ven afectados por esta irrupción. El artista se diluye detrás de la tradición, que toma la palabra; la obra de arte se convierte en el marco de una presencia, de una teofanía; y el espectador ya no puede seguir siendo mero espectador, sino que ahora debe prosternarse en acto de plegaria y veneración [40]. El icono se convierte, de este modo, en la epifanía de lo invisible. O, como dice Simeón el Grande: "Aquello que es invisible, mirándolo en la pintura, lo alabamos como presente" [41].

Pero la trascendencia hecha presente nos interpela. Por eso los personajes del icono se nos muestran como saliendo a nuestro encuentro.

35 *Contra Arianos* III, 5: PG 26, 332.
36 *Antirrheticus* III, 3, 11: PG 99, 425.
37 Ibid. III, 4, 3: PG 99, 429.
38 Ibid. I, 8: PG 99, 337.
39 Mansi, t. XVI, col. 400.
40 Cf. *L'Orthodoxie...*, pp.221-223.
41 *De imaginibus*; cit. por S. Juan Damasceno, *De imaginibus oratio* III: PG 94, 1412.

El icono está muy lejos del tipo de la pintura del Renacimiento: si bien constituye una ventana que permite contemplar un espléndido espectáculo, es también un mundo que se proyecta e irradia hacia aquel que lo contempla, como lo evidencia el empleo constante de lo que se ha dado en llamar "perspectiva invertida", es decir, una perspectiva que da la impresión de que lo que está pintado converge hacia el que lo observa [42]. Y así, el movimiento que en el cuadro naturalista conduce hacia el punto de fuga señalado por la perspectiva, se encuentra dado vuelta, para dirigirse hacia el que contempla [43]. En este procedimiento artístico a que recurre el arte icónico se advierte el influjo de una de las ideas teológicas más caras de Dionisio, a saber, el de la irradiación de la luz divina a través de las creaturas.

Las figuras del icono, misteriosamente presentes, salen, pues, a nuestro encuentro. Pero por otra parte nos invitan a ingresar en su mundo. Cecil Stewart lo ha expresado así: "Las pinturas parecen estar dispuestas de un modo que inspiran una sensación de relación directa entre ellas y el que las observa... Cada personalidad se nos representa de cara, de manera que uno se halla, por así decirlo, dentro de la comunidad de los santos. En realidad, el arte bizantino lo sitúa a uno dentro del cuadro... El contemplador se siente dentro del marco artístico, y visualmente se halla vinculado a la hueste celestial. Observa y es observado" [44]. No deja de resultar interesante que la frontalidad que caracteriza a las figuras santas, le será negada al traidor Judas, a los demonios, o a los infieles que aparecen también en los iconos. Con ellos no hay comunión.

El Séptimo Concilio Ecuménico ha destacado el carácter dramatúrgico de esta presencia que engloba al espectador en la acción sagrada –la presencia mistérica en la liturgia y la inserción del fiel en la mis-

---

42 Cf. un excelente estudio sobre "las teorías de la perspectiva invertida" en E. Sendler, *L'icône, image de l'invisible...*, pp.127 ss.

43 Cf. ibid., p. 140.

44 Serbian Legacy, Londres, 1959, p. 44. En la basílica paleocristiana de S. Apolinar Nuevo, en Ravena, se intentó expresar algo semejante, es decir, la realidad de la comunión de los santos, pero sus artistas recurrieron a otro método: cubrieron ambos muros con dos largas teorías de mosaicos; a la derecha, la fila de los mártires que se dirigen procesionalmente hacia el Salvador, sentado en un trono y rodeado de ángeles, y a la izquierda, la de las santas que, precedidas por los Magos, se dirigen hacia la Virgen, sentada en su trono con el Niño sobre sus rodillas, y también rodeada de ángeles. Todos a una marchan hacia el altar. Cuando se penetra en esa iglesia, uno se siente inclinado a integrarse en alguna de esas teorías de santos.

ma–, convirtiéndolo en un actor más del misterio: "Por la representación del icono... nos acordamos de todos los prototipos y *somos introducidos en ellos*" [45].

2. Presencia y Símbolo

El arte iconográfico tiene por misión "dar la vista a los ciegos", es decir, posibilitar la visión trascendente que no está al alcance de los ojos de la carne, restablecer el nexo existente entre el mundo visible y el mundo invisible, al punto que las imágenes se conviertan en un puente que haga posible la contemplación espiritual.

La teología de la presencia está inescindiblemente relacionada con la teología del símbolo. En el lenguaje corriente, el símbolo es un signo ofrecido por objetos aptos para evocar ciertas realidades que difícilmente podrían ser enunciadas, o al menos definidas, de manera satisfactoria, en términos abstractos; el símbolo posee cierta semejanza con la realidad representada [46]. El icono cobra todo su sentido si se lo considera a la luz de esta relación, cual vehículo de la presencia irradiante.

Bien ha enseñado Herwegen que en el mundo religioso existen diversos tipos de símbolos. Están, ante todo, los "símbolos demostrativos", que hacen referencia nocional a una realidad espiritual más elevada, y con ello acercan la inteligencia conceptual a las realidades trascendentes. El hombre moderno casi no conoce más que este tipo de símbolo. Pero hay otra clase de símbolos, los llamados "símbolos objetivos", que de alguna manera introducen la realidad invisible y sobrenatural en la existencia real, visible y palpable de este mundo. Trátase en este caso de una presencialización de lo divino en el mundo natural y terreno. Este último tipo de símbolos está estrechamente religado con el concepto de misterio, y consiguientemente, con el concepto oriental del icono. Los misterios cristianos son símbolos, los iconos son símbolos, es decir, puentes que unen lo visible con lo invisible, la tierra con lo celestial, y transportan lo uno a lo otro [47].

45 Mansi, t. XIII, col. 482.

46 En griego, las palabras "diablo" –*diábolos* de *dia*, a través, y *ballo*, arrojar– y "símbolo" tienen la misma raíz; pero el diablo separa lo que el símbolo une.

47 Cf. *Iglesia, Arte, Misterio...*, pp.75-76.

Evdokimov ha analizado este tema con la claridad que lo caracteriza. Distingue el teólogo ruso entre signo, alegoría y símbolo. El signo informa, indica, como el kilometraje en las rutas; su contenido es elemental, y si se lo compara con aquello que significa, no se advierte ninguna conexión esencial o intrínseca, ninguna relación de comunión, está vacío de presencia. La alegoría es un recurso explicativo en base a emblemas analógicos, que no va más allá de una ilustración didáctica. Ni el signo ni la alegoría son, en modo alguno, "epifánicos", sino tan sólo "indicativos" o, como decía Herwegen, "demostrativos". El símbolo, en cambio, según la enseñanza de los Padres y la tradición litúrgica, contiene en sí la presencia de lo que simboliza. Podríase decir del símbolo lo que San Gregorio de Nyssa decía de la fe, a saber, que "introduce no solamente la flecha, sino al Arquero con ella" [48]. El conocimiento simbólico, siempre indirecto, apela a la capacidad contemplativa del espíritu, a su facultad evocadora e invocadora, para que descifre el sentido, el mensaje del símbolo, y capte su condición epifánica de "presencia", figurada, simbolizada, pero bien real, de lo trascendente. Según Evdokimov, el simbolismo perduró en Occidente hasta Chartres y el románico, e incluso más tarde en Fra Angélico, Simone Martini y otros. "Se puede adelantar que, místicamente, la Edad Media muere precisamente cuando desaparecen los ángeles; el icono deja sitio a la imagen alegórica y didáctica, el pensamiento indirecto al pensamiento directo. Es el fin del arte románico, arte esencialmente iconográfico" [49].

3. PRESENCIA Y NOMBRE DE LA PERSONA REPRESENTADA

Ya hemos señalado que entre el icono y su arquetipo no hay adecuación perfecta, lo que no destruye, por cierto, el valor religioso del icono, si bien pide un suplemento de otro orden: la apelación. Esta apelación es doble. Se da, ante todo, en el fiel, quien debe "apelar" a lo representado con la invocación de su plegaria. Y se da también en el iconógrafo, quien ha de dar una "apelación", un nombre, a su icono. Dar al icono el *nombre* de la persona que representa es hacerlo participar, de alguna forma, en la riqueza inagotable de aquel ser personal. Por

48 *Com. al Cantar*, hom. IV: PG 44, 852.
49 *El conocimiento de Dios en la tradición oriental...*, pp.140-141.

eso el iconógrafo sólo considera la obra cumplida cuando, al término de su largo y minucioso trabajo, llega al momento de ponerle el nombre. Recién entonces su pintura se convierte en icono, sólo entonces la imagen adquiere toda su dimensión espiritual, su carácter sacro.

La importancia que la iconografía atribuye a los títulos de los iconos proviene, con toda seguridad, de la trascendencia que la antigüedad asignaba al nombre de las personas, como con tanta frecuencia se advierte no sólo en el Antiguo sino también en el Nuevo Testamento, donde el nombre expresa el ser profundo de las personas y de las cosas: "El que es, ya tiene nombre" (Ecle 6, 10). Bíblicamente, el nombre de Dios es uno de los lugares de su presencia. Asimismo Dios conoce a cada criatura por su nombre (cf. Ps 146, 4), y el hecho de que el hombre pueda dar nombre a los animales significa que es capaz de expresar señorialmente su esencia (cf. Gen 2, 20). Cuando Dios da a alguien un nombre o se lo cambia está con ello asignándole una misión peculiar (cf. Gen 17, 5; 35, 10; 2 Re 23, 34; Mt 16, 18...). Como se ve, el "nombre" no es solamente una denominación o un apelativo, sino que implica algo mucho más profundo. Según hemos dicho al tratar de la relación que media entre el icono y su arquetipo, el nombre es el puente que une ambas realidades. En el nombre pronunciado, a través del icono que lo "pronuncia" a su manera, nuestro amor invocante nos lleva a descubrir la presencia de la realidad representada [50].

El icono es, pues, inseparable de la teología del Nombre. El Nombre de Dios es su icono oral, no se lo puede "pronunciar en vano" (cf. Ex 20, 7). Tampoco se lo puede "pintar en vano", aunque Dios se haya encarnado, porque Cristo está presente en su Nombre. Y también lo están la Santísima Virgen y los santos en el suyo. El icono es el *nombre dibujado*. En el rito de bendición del icono, es importante el hecho de "nombrarlo": "Esta imagen es el icono de Cristo", "esta imagen es el icono de la Theotokos"... Dicha bendición, sobre todo en su momento culminante que es la epíclesis, consolida y sacraliza la relación afirmada por el nombre entre el arquetipo y su imagen, la presencia especial del primero en el segundo. Como dice el Damasceno, "el icono es santificado por el nombre de Dios y por el nombre de los amigos de Dios [los santos], y por eso recibe la gracia del Espíritu divino" [51]. Ello significa

50 Cf. P. Evdokimov, *L'art de l'icône...*, p.172.
51 *De imaginibus oratio* II, 14: PG 94, 1300.

que la "semejanza", afirmada sacramentalmente a través del nombre, confiere al icono la gracia de la presencia inherente al nombre [52]. El título del icono, al designar el personaje representado, sacraliza la imagen, la introduce en el ámbito del culto. Por eso las inscripciones han de hacerse en alguna de las lenguas de la liturgia bizantina, griego, eslavón, etc. [53].

4. "COMO SI ESTUVIERA VIVO..."

Los escritores rusos señalan constantemente que las figuras de los santos parecieran vivir. En referencia a los Santos Boris y Gleb se dice que el icono que los representa había sido hecho "para que los creyentes que entraban en la iglesia contemplasen sus figuras como si los viesen a ellos mismos". En la vida de San Nicolás se cuenta que, cuando en cierta ocasión se le apareció a un hombre, éste pudo reconocerlo por su semejanza con la representación del icono. Simeón de Súzdal dice que en una iglesia vio un icono de la Theotokos que "estaba como si estuviese viva" [54].

Cristo, la Virgen y los santos están vivos en sus iconos. "Cuando miro la imagen del Verbo encarnado –escribe un autor anónimo– pidiendo misericordia digo: «Gloria a ti, Dios, Salvador, apiádate de mí, pecador, y perdona mis muchos delitos, tú que por mí tomaste mi naturaleza, con la única excepción del pecado»... Cuando miro el icono de la Virgen, enseguida digo: «Purísima Theotokos y Madre de Cristo Dios, intercede ante tu Hijo y mi Señor, para que por su bondad y misericordia tenga piedad de mí. Porque mucho vale la súplica de la Madre para obtener la clemencia del Señor. No desatiendas, venerabilísima, la súplica de los pecadores, porque es misericordioso y potente para salvar, aquel que por nosotros aceptó padecer y morir»... Cuando veo el icono de un apóstol, un mártir, un santo, que contiene su historia, aquello que con fortaleza soportó por Cristo, digo: «Gloria a ti, Dios, por este apóstol o este santo». Lo digo refiriendo la gloria a Dios. Esto es lo que hemos recibido de los Santos Padres" [55].

---

52 Cf. P. Evdokimov, *L'art de l'icône...*, pp.179-180.
53 Cf. E. Sendler, *L'icône, image de l'invisible...*, pp.204-205.
54 Cf. M. Alpatov, *Le icone russe...*, pp.116-117.
55 Anónimo, *Invectiva contra haereticos* 13-15: PG 109, 513.

"Como si estuvieran vivos...". Por cierto que esta expresión no alude para nada a un supuesto parecido físico o retratístico entre el icono y lo que representa. Ya hemos observado el rechazo que manifiesta la Iglesia Oriental por todo lo que sea reproducción realística de los rasgos fisonómicos, por todo tipo de naturalismo fotográfico. De lo que se trata es de una presencia esencial y vital del santo, de la convicción de estar realmente delante de él.

El filósofo ruso I. Kireievsky dejó consignado en sus recuerdos lo que experimentó al visitar la pequeña iglesia de la Madre de Dios Iverskaia, uno de los santuarios más célebres del viejo Moscú: "Me encontraba un día en la capilla y miraba la imagen milagrosa de la Madre de Dios, reflexionando en la fe de la gente humilde, del pueblo común que rezaba en torno a mí. Mujeres y ancianos enfermos se arrodillaban, se persignaban y se inclinaban profundamente. Yo también contemplaba con fe los santos rasgos del rostro de la Virgen y poco a poco se me reveló el misterio de su poder milagroso. ¡No, allí no había solamente una tabla de madera pintada!... A lo largo de los siglos, este icono se sumergía en los ríos apasionados de los movimientos del corazón, en las oraciones de los desventurados. Había debido así llenarse de la fuerza que ahora salía de él. Se había convertido en un órgano vivo, un lugar de encuentro entre el Creador y los hombres... Caí yo también de rodillas y me puse a rezar con fervor" [56].

Sin duda que algún lector se extrañará ante la insistencia de los teólogos orientales en la *presencia* de lo representado en el icono. Creemos que es Guardini quien dio en el meollo cuando afirmó, como lo señalamos páginas arriba, que ningún cristiano, mirando una imagen de Cristo, la puede identificar, simple y llanamente, con Cristo, como si allí tuviese una presencia igual a la que tiene en la Eucaristía, pero que se quedaría corto si se limitase a decir que lo que tiene delante es una mera imagen que le recuerda a Cristo. El pensamiento oriental ha encontrado una tercera manera de considerar el icono, sobre la base de la teología del símbolo. Quizá no siempre lo haya sabido expresar con la debida exactitud, pero no deja de resultar altamente enriquecedora.

56 Cit. por N. Ersenjev, *Das heilige Moskau*, Paderborn, 1940, pp.98 ss.

5. PRESENCIA DE LOS MISTERIOS DE CRISTO

Más allá de la presencia de Cristo en su icono, los Padres han insistido en la presencia de los misterios de Cristo en sus respectivas representaciones icónicas. El Damasceno nos ha dejado una confesión importante: "Por medio de mis ojos carnales, que miran el icono, mi vida espiritual se sumerge en el misterio de la Encarnación" [57]. A lo que hace eco el Studita: "Mirar a Cristo pintado no es otra cosa que el reconocimiento del misterio de la Encarnación" [58].

En Occidente, fue Odo Casel quien nos recordó la gran enseñanza patrística acerca de la llamada "presencia mistérica", en especial relación con las fiestas litúrgicas. Según aquella doctrina, los misterios cultuales que se celebran a lo largo del año litúrgico no sólo nos traen el recuerdo intencional del hecho acaecido, sino que lo hacen presente con toda su eficacia salvadora, como si lo re-presentasen aquí y ahora. Gracias a la comunicación de dichos misterios nos hacemos contemporáneos de Cristo, o mejor, Cristo se hace contemporáneo nuestro. Pues bien, algo semejante se puede decir respecto de los iconos que representan las fiestas litúrgicas.

San Teodoro Studita, por ejemplo, refiriéndose a aquello que se lee en el comienzo de la primera epístola de San Juan: "lo que vimos, lo que contemplamos con nuestros ojos...", lo aplica a los iconos de los misterios de Cristo: "Y ahora lo vemos sentado junto a la fuente, lo vemos caminando sobre el mar, lo vemos descendiendo a Cafarnaum, o subiendo al monte" [59]. Y Teófilo Cerameo: "Vemos por las sagradas imágenes a nuestro Señor y Dios admirablemente nacido de la Virgen, recibiendo los dones de los Magos, llevado en los brazos del anciano Simeón, desnudo en las aguas del Jordán..., obrando milagros con la sola palabra y la voluntad, devolviendo la vida a los muertos, infundiendo temor a los demonios, caminando sobre el mar, con el agua bajo sus pies como si pisara tierra firme...; la audacia del traidor, aquel tribunal impío, la crucifixión, la sepultura, la resurrección, el regreso al cielo. Viendo estas cosas hechas con colores, sabemos que las contemplamos

---

57 *Adv. iconoclastas* 13: PG 96, 1360.
58 *Refutatio poem. Iconomach.*: PG 99, 453.
59 Ibid.: 444.

con evidencia. Porque la pintura suele proponer las cosas como si se las viera" [60].

Boulgakoff ha destacado con fuerza esta doctrina tan amada en el Oriente de la presencialización de los misterios. El culto litúrgico ofrece no solamente la conmemoración, sino la realidad de los hechos celebrados. Se trata de una suerte de realismo místico, la actualización incesante del misterio de la Encarnación [61]. Dice Herwegen que la doctrina de la presencia mistérica ha influido en todo el desarrollo de la imagen bizantina. El icono pone el Misterio al alcance del que lo contempla. Porque Cristo es el Misterio, el Misterio que se despliega en los misterios. Por eso en las iglesias orientales está la imagen de Cristo en majestad, generalmente en la cúpula, ensalzado en su trono celeste, y también las escenas de su vida y de su misterio pascual, distribuidas en el iconostasio y en el resto de la iglesia. Estas imágenes no pretenden reproducir en todos sus detalles la vida histórica de Jesús, antes bien quieren expresar, cada cual desde su punto de vista, el despliegue del Misterio primordial que es uno: Cristo en su obra redentora. En la imagen del Pantocrátor se encuentra el Misterio total: Cristo, Hombre y Dios; en las escenas de los detalles, su manifestación terrena [62].

Por eso, como bien escribe Evdokimov, el icono de una fiesta encierra, en cierta manera, el contenido de todas las fiestas. El de la Navidad, por ejemplo, no excluye referencias a otros hechos de la vida del Señor, favoreciendo así la captación de su mensaje omnicontinente. Para la liturgia no existe un orden cerradamente cronológico. La yuxtaposición de las escenas sigue el orden interior del "tiempo rescatado", asociándose los episodios en el común designio redentor que los reúne. Evdokimov atribuye a esta idea el hecho de que en los iconos la composición no esté encerrada jamás entre muros. La acción sucede fuera de los límites del lugar y del tiempo, lo que quiere decir en todas partes y en todo lugar [63].

* * *

60 Hom. XX, *De sanctis imaginibus*: PG 132, 437.
61 Cf. *L'Orthodoxie...*, p.204.
62 Cf. *Iglesia, Arte, Misterio...*, pp.84-85.
63 Cf. *L'art de l'icône...*, pp.190-191.

Se trata, pues, de una anámnesis o memoria presencializante, lo cual acaece tanto en el icono como en la Escritura, y de manera suprema en la Eucaristía, la Presencia por antonomasia. Las tres presencias están en relación con el Espíritu Santo. La teología de los Padres muestra la excepcional importancia de la epíclesis, que trasciende el plano litúrgico de la Eucaristía, y se proyecta a la Palabra y al Icono. En los tres casos hay una anámnesis y una cierta comunión. "Estaré con vosotros hasta la consumación del mundo", dijo Cristo antes de ascender a los cielos. Se lo encuentra en la Palabra por la audición, en la Eucaristía por la comunión, en el Icono por la plegaria invocante.

III. DEIFICACIÓN: EXHORTACIÓN A LA SANTIDAD

Las virtualidades didácticas y anamnéticas, que hemos considerado hasta acá en el icono, podrían encontrarse también, aun cuando de un modo diluido, en las pinturas religiosas y murales de índole puramente decorativa. En cambio, aquello a lo cual nos vamos a referir ahora es algo específico del icono, a saber, su llamado a la *mímesis*, o imitación de lo que se contempla, en orden a la deificación del cristiano. La *anámnesis* icónica nos conduce a la *mímesis* de lo que el icono representa.

Hemos advertido cómo el icono parece avanzar hacia el que lo observa, para englobarlo e introducirlo en el misterio, insinuando así una suerte de "comunión" con el misterio representado, por parte del espectador. El icono participa del poder santificante que implica la Encarnación del Verbo, en su movimiento descendente y ascendente. El Occidente no ha desarrollado este tema como el Oriente. El Concilio de Trento, que expresa acabadamente la concepción occidental en la materia, sostiene: "...no que se crea que en ellas [en las imágenes] esté presente alguna divinidad o poder, por la que haya de dárseles culto" [64]. Lo que el Concilio quiere afirmar es que no hay que atribuir a la imagen una causalidad "ex opere operato", es decir, al estilo de la causalidad santificadora de los sacramentos. La imagen, de por sí, no es capaz de "causar" la santificación del que la contempla. Sólo Dios es la causa eficaz de nuestra santificación. Sin embargo, nos parece que el Occidente, aunque defendió incesantemente el culto de las imágenes, no siempre

64 Denz. 986.

penetró el sentido profundo y hasta místico de la teología de los iconos. Para los autores orientales el icono, si bien no es un sacramento, pertenece con todo al "orden sacramental", y si se une con la impetración del que ora delante de él, puede mover a Dios a conceder lo que se pide. Quizás al insistir tanto en la fuerza de dicha eficacia, las afirmaciones de algunos autores orientales, incluidos aquellos a los que citamos en estas páginas, menos habituados que nosotros a la precisión de los conceptos, puedan sonar a nuestros oídos como si se estuviese sosteniendo que la eficacia del icono fuera poco menos que absoluta, o casi mecánica. No es ello, a nuestro juicio, lo que en el fondo han querido sostener. Nos parece que la diferencia de la concepción oriental y occidental es más bien una cuestión de lenguaje, de impostación de acentos. El P. Spidlik señala que entre las diversas razones por las cuales la teología occidental se mostró más cauta en lo que hace a la eficacia de los iconos, aparte de evitar todo peligro de idolatría, la principal parece ser la poca atención que ha prestado al carácter dinámico de la imagen. Así como en el hombre la imagen de Dios nunca alcanza su perfección total, jamás llega a convertirse plenamente en semejanza, conservando siempre su apertura a una perfección mayor, de manera semejante el icono, si bien está terminado como pintura sobre la madera, no puede nunca ser considerado como "hecho" del todo. Su ser es dinámico, debe "crecer" continuamente [65].

El icono "crece" en el que lo contempla, constituyendo para él una fuente de santificación. "Las santas imágenes –escribía San Nicéforo–, nos traen la memoria de los santos, son sagradas, y a los que las veneran les sirven de ayuda y les acumulan gracias" [66].

El icono, más allá de una expresión artística de la teología, es una "mistagogia", o mejor, participa en la "mistagogia" que es el culto, en orden a la deificación del cristiano que se pone en su presencia. La epíclesis que el sacerdote pronuncia cuando bendice el icono recién terminado por el artista, implica la consagración, por parte de la Iglesia, de la obra que, en adelante, se convierte en una fuente de gracia para los que la miran.

Tal es la tercera finalidad de la imagen: la santificación del cristiano mediante la ***mímesis*** o imitación de lo que en ella se representa.

65 Cf. "Teologia dell' iconografia mariana", en *La Madre del Signore...*, p.245.

66 *Apologeticus pro sacris imaginibus* 66: PG 100, 757.

1. La Belleza del Icono es Salvífica

En el icono, particularmente si se trata de un icono de Cristo, lugar de su presencia visual, viva e irradiante, se concentra un poder especial. En el pensamiento del Damasceno parece trasuntarse la idea de cierta comunicación difusa de la santidad del cuerpo de Cristo a determinadas materias, especialmente una relación peculiar entre el cuerpo de Cristo y su icono. Así el icono puede convertirse en un puente mediador de gracia [67]. De él es esta expresión tan incisiva: "He visto la forma humana de Dios y mi alma se ha salvado" [68].

Parece oportuno recordar aquí aquella teoría oriental de las "energías", a que anteriormente nos hemos referido. "Un icono, una cruz –escribe Lossky–, no son simplemente figuras para orientar nuestra imaginación durante la plegaria, son centros materiales donde reposa una energía, una virtud divina que se une al arte humano" [69]. El icono sería así portador de una energía espiritual, capaz de contribuir en la gran obra de la divinización del hombre.

El Séptimo Concilio Ecuménico afirma que "la gracia de Dios reposa" sobre la imagen de los santos porque "los santos en el curso de su vida estuvieron llenos del Espíritu Santo". Como si esa gracia que los impregnó en vida de alguna forma se prolongara en su anámnesis icónica. Lo dice expresamente San Juan Damasceno: incluso después de su muerte, la gracia del Espíritu Santo permanece en sus santas imágenes, "no por razón de su naturaleza, sino como resultado de la gracia y de la acción divina" [70]. Es la gracia que "santifica los ojos de los fieles", según la enérgica expresión del Synodikon del Triunfo de la Ortodoxia [71].

A partir de su concepto del icono, los griegos han acuñado un curioso neologismo verbal activo, a saber, ***eikonízein***, iconizar. Como si desde el icono partiese una energía sobrenatural, proveniente por cierto

---

67 Cf. Ch. von Schoenborn, *L'icône du Christ*, Ed. Universitaires, Fribourg (Suisse), 1976, p.195.
68 *De imaginibus oratio* I, 22: PG 94, 1256.
69 *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient...*, p.185.
70 *De imaginibus oratio* I, 19: PG 94, 1249.
71 Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, p.154.

de Dios, que contribuye a transformar al que lo contempla en una suerte de icono vivo, en una imagen viva de Dios.

¿No tendrá esto algo que ver con aquello que decía Dostoievski de que "la belleza salvará al mundo"? Opina Evdokimov que la fórmula dostoievskiana se ubica en el contexto de esa plegaria que Dionisio dirigía en su momento a la Theotokos: "Deseo que tu icono se refleje en el espejo de las almas y las conserve puras hasta el fin de los siglos, que levante a los que se sienten agobiados, dé esperanza a los que meditan e imitan este eterno modelo de bondad" [72]. No en vano la exigente fórmula evangélica: "Sed perfectos como vuestro Padre celestial es perfecto" (Mt 5, 48) puede ser también y más fielmente traducida: "Sed bellos como vuestro Padre celestial es bello", porque el modelo de la perfección divina es bello en su fuente, en su raíz; quien lo contempla, en el silencio del recogimiento, se acerca a la santidad, ya que dicho modelo, según la expresión del Areopagita, es "la forma que informa todo lo que es informe" [73].

El arte icónico opera una síntesis superior entre la filosofía de la verdad y la filosofía del bien en el seno de la belleza y en orden a la santificación. "Cuando la gracia nos ve aspirar con todo nuestro querer a la belleza de la semejanza –escribe Diadoco de Foticea–, entonces, haciendo florecer virtud sobre virtud y elevando la belleza del alma de esplendor en esplendor, le adquiere la señal de la semejanza" [74]. El camino hacia la santidad es el mismo camino que conduce a la Belleza fontal, al Sol de la Belleza divina.

Por ser imagen de Dios, de la raza de Dios (cf. Act 17, 29), el hombre ha sido creado para la belleza. El icono impulsa el deseo de la santidad a través de la belleza.

No carece de significación el hecho de que uno de los florilegios predilectos de la espiritualidad oriental se llame *Filocalia*, o "amor de lo bello", nombre sintomático, a la verdad, significándose por el mismo que un hombre espiritual no es solamente "bueno", lo que va de sí, sino también "bello". La santidad, que es la belleza interior, reflejo de la belleza de Dios, restaura en el alma el orden, el cosmos y la armonía.

---

72 Cf. *L'art de l'icône...*, p.43.
73 Cf. ibid., p.29.
74 *Cien Capítulos Gnósticos*, cap. 89: SC 5 bis, p. 149.

2. EL ICONO COMO EJEMPLARIDAD

Los Padres no se cansaron de subrayar esta virtualidad del icono. "Aunque hacemos imágenes de los hombres –escribe San Cirilo de Alejandría–, no las hacemos para adorarlas como a dioses, sino para que, al mirarlas, seamos impelidos a su emulación" [75].

La visión de las imágenes constituye un sostén, un estímulo para la vida cristiana, especialmente en orden a afrontar su arduidad. "Las imágenes que tienen los cristianos de los santos que resistieron al pecado hasta la sangre, según la expresión del Apóstol –escribe San Germán a Tomás de Claudiópolis–, de los santos que fueron servidores de la palabra de la verdad, a saber, de los apóstoles y de los mártires, o aun de los que por una vida piadosa y la práctica recta de las buenas obras, se mostraron verdaderamente como servidores de Dios, no son otra cosa para nosotros que un ejemplo de heroísmo, un modelo de vida santa y de virtudes, un estimulante y una exhortación para glorificar a Dios, a quienes ellos agradaron en la vida presente" [76]. El Damasceno es aún más explícito: "Reproduzco por la pintura las virtudes y los sufrimientos de los santos, porque ellos me santifican y me animan con el deseo de imitarlos" [77]. Los contemplamos, los veneramos, los admiramos y los imitamos [78].

La Iglesia ve en el icono uno de los medios por los que su predicación llega a los fieles, incitándolos a realizar su vocación en la tierra, es decir, a adquirir la semejanza de Dios. Algunas de esas imágenes pueden parecer duras para nuestra sensibilidad, por ejemplo aquellas que nos presentan a santos con rostros macilentos. Pero lo que quieren destacar dichos iconos es la necesidad de la victoria sobre las pasiones como condición indispensable para la espiritualización del rostro humano, que es el reflejo del alma. Las imágenes de los santos irradian paz, no la paz del "pacifista", sino de aquel que ha pasado por el combate interior, del que ha alcanzado el triunfo sobre el desorden de sus pasiones. No hay Pascua sin Viernes Santo, y no se puede llegar a la alegría de la

75 *In Ps.* 113: PG 69, 1268.
76 Mansi, t. XIII, col. 113.
77 *De imaginibus oratio* I, 21: PG 94, 1252.
78 Cf. ibid. III, 2: PG 94, 1320.

resurrección transfigurante sin que la semilla del alma no se haya previamente hundido en el surco del dolor. Los Padres griegos amaban exhortar a la *apátheia*, es decir, al estado de quien ha vencido el caos interior, alcanzando cierta "impasibilidad" superior. San Gregorio de Nyssa hablaba de "la pasión impasible". Esto es lo que se intenta reflejar a través de los rostros a veces macilentos de los santos iconizados.

Especial relevancia en esta predicación, muda pero tan elocuente, tienen los iconos de los mártires. No en vano dice Santo Tomás que "el martirio es el signo de la caridad suprema". La Iglesia venera con especial predilección a "los amigos heridos del Esposo", y la iconografía está ampliamente poblada por esa nube de testigos. Los representa inmóviles, con los ojos bien abiertos, como habiendo alcanzado, tras la dura prueba, el gozo supremo de la contemplación final. Entre los mártires y los iconos reina una sintonía especial, porque también el icono fue mártir, especialmente durante la querella iconoclasta, cuando la sangre de los héroes de la fe se mezcló con las parcelas de los iconos destrozados.

3. El Icono como Fuente de Deificación

El icono es algo más que una imagen piadosa. Es una expresión concreta del grandioso designio divino de la salvación, resumido en aquella suscinta expresión de los Padres, a que tanto hemos recurrido: "Dios se hizo hombre para que el hombre se hiciera Dios".

Señala Ouspensky que todo el período de los primeros Concilios Ecuménicos fue una época esencialmente cristológica, en que se precisó la enseñanza ortodoxa sobre el misterio de Cristo, verdadero Dios y verdadero hombre. Durante ese tiempo el icono, que formaba un bloque con el conjunto de la teología, testimonió primordialmente el hecho de la Encarnación del Verbo. En cambio, el período siguiente, que se extiende aproximadamente entre el siglo IX y el XVI, época en que los pueblos eslavos se incorporaron a la Iglesia, fue un período predominantemente pneumatológico. La cuestión esencial en torno a la cual gravitaron tanto la enseñanza de la Iglesia como las herejías que le salieron al paso, fue la del Espíritu Santo y su acción en el hombre, es decir, el efecto de la Encarnación. Y el icono, en perfecta convergencia con la teología y la liturgia, ofreció un testimonio vigoroso de la deifi-

cación del hombre, mostrando, cada vez con mayor perfección, la imagen del hombre hecho Dios por la gracia. Fue entonces cuando el arte sacro desarrolló todas sus virtualidades, llevando a su plenitud las promesas del arte cristiano de los primeros siglos. Resumiendo, se podría decir que si en el tiempo del iconoclasmo de los siglos VIII y IX, donde se luchó por la existencia misma de la imagen, lo que se defendía era el dogma de la Encarnación del Verbo, "Dios se hizo hombre", lo que ahora estaba en juego era la consecuencia de la Encarnación, "para que el hombre se haga Dios" [79].

Páginas atrás transcribimos aquella espléndida frase del Damasceno referida al misterio de la Encarnación: "La Deidad no emigró a la naturaleza de la carne, sino que así como el Verbo, permaneciendo lo que era, sin conversión se hizo carne, así también *la carne se hizo Verbo*, no dejando de ser lo que era, en modo alguno hecha lo mismo que el Verbo según la hipóstasis" [80]. Todo el misterio de la Encarnación se resume en este doble movimiento: descenso y ascenso. Dios se abaja hasta el hombre para tomarlo de la mano y elevarlo al nivel de lo divino. El icono se encuentra en la intersección de este trayecto. Por él, el creyente recibe la revelación de lo alto y por él responde a dicha revelación en la medida en que participa en el misterio allí re-presentado. Dicho de otro modo, "el icono es un testimonio visible del abajamiento de Dios hacia el hombre así como del impulso del hombre hacia Dios" [81]. Si hubo un nacimiento de Dios en el hombre, reflejado en la Navidad, hay también un nacimiento del hombre en Dios, manifestado en la Ascensión.

Los Padres y los autores espirituales se solazaron en glosar esta gran idea: "Dios se hace hombre para que el hombre se haga Dios por la gracia y participe en la vida divina"; "el hombre debe unir la naturaleza creada y la energía divina increada"; "soy hombre por naturaleza y Dios por gracia"... Dice Evdokimov que para los Padres estas fórmulas eran "palabras esenciales", palabras de vida, aceptadas y practicadas. Por desgracia, ulteriormente se produjo una caída desde esas cumbres vertiginosas hasta la chatura de la teología manualística, donde las imágenes ígneas se convirtieron en clisés sin vida, o en meros lugares

---

79 Cf. *La théologie de l'icône...*, p.174. *L'icône, vision du monde spirituel...*, p.25.
80 *De imaginibus oratio* III, 6: PG 94, 1325.
81 Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, p.174.

comunes [82]. Aquella gran idea no era sino el reflejo del dogma fundamental de Calcedonia, según el cual lo divino y lo humano se unen sin confusión ni separación. De allí brota la idea de la *théiosis*, la deificación del hombre, consecuencia de la humanización de Dios. Cuando el Credo de Nicea se refiere a la Encarnación dice que "por nosotros, los hombres, y por nuestra salvación", el Verbo descendió del cielo. Boulgakoff precisa que el "por nuestra salvación" designa la *redención*, y el "por nosotros, los hombres", la *deificación*.

Ouspensky llega a afirmar que la deificación del hombre es la teoría basal del arte sacro. "En la época del hesicasmo –escribe–, no había teoría del arte según nuestra concepción de este término. La apreciación estética de una obra correspondía totalmente a su apreciación teológica, y el arte era una teología que se expresaba por medio de categorías estéticas. La belleza de un icono era comprendida como un reflejo de la santidad de su prototipo. En otras palabras, la doctrina de la Iglesia ortodoxa sobre la deificación del hombre era la «teoría del arte». De aquella doctrina provienen tanto la práctica de la vida espiritual como la del arte. Es la unidad orgánica de la vida espiritual y de su expresión artística" [83].

Podemos concluir diciendo que el icono tiene la capacidad de transmitir el estado deificado de su prototipo a quien lo contempla con espíritu de fe y apertura de corazón. La gracia del Espíritu Santo, que suscitó la santidad tanto de la persona representada como la de su icono, es la misma que establece la relación entre el fiel y el santo por intermedio del icono. Éste participa, en alguna forma, de la santidad de su prototipo, y a través del icono, o mejor, de su plegaria ante él, el fiel participa, a su vez, en aquella santidad [84].

Por eso, luego del icono de Cristo, fundamento de la iconografía cristiana, que reproduce los rasgos del Dios hecho hombre y del hombre hecho Dios, el icono de la Santísima Virgen representa la primera persona humana que realizó plenamente el fin de la Encarnación, la transformación total de su ser, su deificación plenaria.

El tema de la deificación tiene estrecho parentesco con el de la transfiguración, al que extensamente nos referimos más arriba. Los

82 Cf. *L'art de l'icône...*, pp.47-48.
83 *La théologie de l'icône...*, p.242.
84 Cf. ibid., pp.143-144.

iconos se nos manifiestan como revelaciones de la santidad del mundo por venir, el mundo de la transfiguración cósmica. Son como jalones en nuestro camino hacia la nueva creación transfigurada, a fin de que, según la expresión de San Pablo, contemplando la gloria del Señor, nos vayamos transformando en la misma imagen (cf. 2 Cor 3, 18) [85].

Señalamos, páginas atrás, que el icono, mediante su extraña perspectiva, se dirige con sus personajes hacia el espectador, pero ahora debemos precisar que también se dirige hacia él con su luz. Cuando todo lo que es representado se mueve hacia el espectador, la luz no puede sino seguir dicho movimiento, para inundarlo con su irradiación, para transfigurarlo [86]. Y así, al decir de Palamás, "el que contempla la luz se hace él mismo luz".

* * *

Didaskalia - anámnesis - théiosis: he aquí sintetizados los fines del icono. Las tres facultades del hombre resultan sublimadas: la inteligencia por medio de la enseñanza, la memoria a través del recuerdo presencializante, y la voluntad como consecuencia de la deificación. Todo el hombre es penetrado por el icono. Y éste no sólo entra al modo de una flecha, sino que el Arquero ingresa con él...

---

85 Cf. ibid., p. 175.
86 Cf. E. Sendler, *L'icône, image de l'invisible...*, p.171.

Capítulo Octavo

EL ICONÓGRAFO

ANALICEMOS ahora la figura del «iconógrafo», palabra con la que normalmente se designa al pintor (= escritor) de iconos. Observemos de paso que este oficio no siempre era exclusivamente personal. En algunas zonas de Rusia, especialmente en la provincia de Vladímir y en los alrededores de Moscú, aldeas enteras se especializaron, a lo largo de generaciones, en este menester. Durante el verano, trabajaban activamente en sus campos, pero en los largos meses de otoño o invierno, encerrados en las *isbás* de los pueblitos, circundados de nieve, con la ayuda de pinceles e instrumentos primitivos, se dedicaban a pintar con una seguridad y delicadeza admirables. A la luz vacilante de humildes lamparitas de aceite, mezclaban y componían los colores, y representaban sobre las planchas de madera esos Cristos majestuosos, esas Vírgenes de grandes ojos tristes, ángeles y santos que aún hoy provocan nuestra admiración. ¿Quién les enseñó el oficio? La tradición, ya que los padres fueron transmitiendo a sus hijos no sólo el conocimiento del valor espiritual de los iconos sino también los métodos semisecretos de su pintura y los procedimientos técnicos adecuados.

Sin embargo este quehacer no quedaba encerrado en el interior de un hogar. Cada familia se especializaba en algo determinado. Así, en una *isbá* se preparaba la plancha de madera; cuando ya estaba bien pulida, la pasaban a otra familia, que disponía el fondo y dibujaba el contorno; las figuras y las manos eran pintadas en otra *isbá*; una familia especial poseía y conservaba celosamente el secreto del difícil dorado, y por fin el icono llegaba a mano de los artesanos, que lo pulían y barnizaban [1].

1 Cf. G. de Benningsen, "Les Icones dans l'Église Russe", en *Irenikon* V (1928) 249-250.

Sin duda que semejante trabajo corporativo no podía dejar de incidir en el espíritu del pueblo. El icono vive en el alma del ruso, extendiendo su influencia a todo el campo de la cultura. Solzhenitsyn, que piensa en imágenes y en imágenes presenta la realidad, escribió su *Archipiélago Gulag* al modo de un icono monumental de los nuevos mártires, empezando por el admirable P. Florenskij.

I. LA GESTACIÓN DE LA OBRA

Maritain ha estudiado con notable penetración el entero proceso de la obra de arte, afirmando que la concepción de la obra es una cosa muy distinta de la simple elección del tema, o de su pre-visión como idea abstracta, e incluso de su elaboración mental como proyecto, al modo de una tesis que el artista tiene en vista. Es una visión simple, aunque virtualmente riquísima en aplicaciones, de la obra por hacer, que el artista percibe en el fondo de su alma, una suerte de germen espiritual o *razón seminal* de la obra, que afecta no solamente a su inteligencia, sino también a su imaginación y sensibilidad. Precisamente por eso resulta conceptualmente inexpresable [2].

Antes de que la obra haya procedido del arte a la materia, por una acción transitiva, la concepción misma del arte ha debido proceder del interior del alma, por una acción inmanente y vital, como la procesión del verbo mental. "El proceso del arte es doble, a saber, del arte a partir del corazón del artífice, y de los artefactos a partir del arte" [3].

1. El Momento Contemplativo

Nos hemos referido ya a este tema en el capítulo tercero, al tratar de la relación entre el icono y su arquetipo, pero ahora volveremos sobre el mismo considerándolo desde el punto de vista concreto del artista. Porque las causas de las formas visibles no son visibles. Es el

2 Cf. *Arte y escolástica...*, pp.186-187.
3 Santo Tomás, *In I Sent.*, d. 32, q. 1, 3, ad 2.

arte el que les da apariencia visible, permitiendo así su captación mediante la percepción sensible [4].

Recordemos lo que Dios le dijo a Moisés en orden a la construcción del tabernáculo: "Mira y haz las cosas conforme al modelo que se te ha mostrado en el monte" (Ex 25, 40). El hombre sin capacidad para la contemplación, inhabilitado para ver lo que se le muestra en la montaña, no puede ser artista, sino a lo más un obrero diestro. Al artista no sólo se le pide que sea un buen artesano sino principalmente que sea un contemplativo [5]. Para construir aquel tabernáculo, Dios eligió un grupo de hombres y los dotó de dones superiores: "He llenado a Besalel del espíritu de Dios, de sabiduría, de entendimiento y de saber para toda clase de obras, para toda suerte de manufacturas..., para tallar piedras y madera", y más adelante, refiriéndose a quienes debían trabajar con Besalel: "He puesto la sabiduría en el corazón de todos los que son hábiles, para que hagan todo lo que te he mandado hacer" (Ex 1, 3.6). El arte que está al servicio de Dios no es un arte cualquiera. No se funda tan sólo en el talento humano, sino sobre todo en la sabiduría del Espíritu de Dios, en la inteligencia del mismo Dios. La Escritura traza un límite entre el arte sagrado y el arte en general [6].

Dice la epístola a los Hebreos que "de lo invisible procede lo visible" (11, 3). Las ideas divinas, que están en Dios, se manifiestan en el mundo, se hacen representables. El arte sagrado no es una imitación pasiva de los objetos visibles, es ante todo una contemplación activa de las ideas, de los prototipos de las cosas, y su reproducción en la materia. Pertenece al artista contemplar los arquetipos y reproducirlos mediante su actividad "iconizante" y creadora.

Según Trubeckoj, los grandes artistas de la antigua iconografía rusa eran agudos y profundos "observadores del cielo", en los dos significados de dicho vocablo: el cielo "de este mundo", que miraban con los ojos de la carne; y el cielo "ultraterreno", que contemplaban con los ojos de la mente, y vivía en lo íntimo de su corazón. En su creación artística unían el uno con el otro [7].

4 Cf. E. Gilson, *Pintura y realidad...*, p.159.
5 Cf. A. K. Coomaraswamy, *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, pp.41-42.
6 Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, p.22.
7 Cf. *Studio sulle icone...*, p.42.

Acá también se descubre el primado de la contemplación sobre la acción. A este respecto señala Coomaraswamy que, como lo denotan las palabras "artefacto" y "artificial", la cosa hecha es una obra *de* arte, hecha *con* arte, pero no arte en sí misma; el arte permanece en el artista, y es el conocimiento que permite hacer las cosas [8]. Según Aristóteles, es el arte –que está en el artista– la fuente del movimiento que lleva a éste a obrar sobre la materia para modelarla [9].

No es el artista quien "hace" las ideas. Las ideas nunca se hacen, sólo "se encuentran" y se albergan. El arte puede definirse como la operación de dar cuerpo en la materia a una idea o forma precontemplada. Como enseña Meister Eckhart, "para ser expresada correctamente, una cosa debe proceder de dentro, movida por su forma". Es tan imprescindible que la idea de la obra por hacer sea ante todo concebida en una forma imitable como que el artesano domine la técnica con la que esta imagen mental puede ser concretada en el material disponible. Si es fiel a esa idea, sabiéndola expresar según su propia manera, obrará con total "originalidad", que no es lo mismo que "novedad" [10].

El momento contemplativo ha de preceder, así, al momento operativo. El primero de estos actos es llamado "libre", y el segundo "servil". Pero, como bien afirma Coomaraswamy, el calificativo "servil" sólo adquiere una connotación deshonrosa si se omite el primer acto. En nuestra civilización a-metafísica los métodos de producción son serviles, en este sentido vergonzoso, de modo que puede afirmarse que el sistema industrial, para el que estos métodos son indispensables, resulta indigno de hombres libres. Un sistema de producción cuantitativa, regido por valores económicos, presupone que deben existir dos clases distintas de artífices: los "artistas" privilegiados, que pueden estar "inspirados", y

---

8 Cf. *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, p.17.

9 "Tanto el arte de la escultura como el bronce son causas de la estatua no con respecto a otra cosa, sino a la estatua; y no del mismo modo, sino uno como materia y el otro como fuente del movimiento": *Metafísica* V, 2, 1013b, 2-9.

10 Cf. A. K. Coomaraswamy, *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, pp.70-73. Refiriéndose al arquitecto que contempla el arquetipo y luego construye su casa, Coomaraswamy recuerda cómo en el mundo tradicional la arquitectura era un arte sacro y simbólico, y el arquitecto debía ser iniciado en el misterio de su profesión. La arquitectura tradicional reconocía una conexión profunda entre las proporciones microcósmicas y macrocósmicas. En cambio, nuestra actual arquitectura, sobre todo ciudadana, se interesa solamente por construir el máximo espacio cubierto con el mínimo de gasto, atendiendo exclusivamente al "bienestar" de los futuros inquilinos. Para Coomaraswamy "arte tradicional" es el arte de los pueblos que aceptan como presupuesto la superioridad de la vida contemplativa sobre la activa: cf. "The Symbolism of the Dome", en *The Indian Historical Quarterly* XIV (1938).

los trabajadores desvalidos, carentes de imaginación por hipótesis, puesto que sólo se les exige que hagan lo que los otros han imaginado [11].

2. LA INSPIRACIÓN

Con frecuencia, los críticos de arte dicen de tal o cual artista que *se inspira* en los objetos exteriores o incluso en los materiales que utiliza. Según Coomaraswamy, esta manera de expresarse constituye un abuso de lenguaje. La "inspiración" nunca puede significar otra cosa que la acción de una fuerza espiritual que opera en el interior del artista [12]. Si la psicología moderna ve en la "inspiración" la irrupción de un deseo instintivo y *sub*consciente, la filosofía tradicional ve en ella una elevación del ser del artista hasta niveles *super*conscientes y *supra*individuales [13].

Desde la más remota antigüedad se consideró la inspiración como algo trascendental al hombre, algo divino. Ya Platón, en uno de sus diálogos, escribía: "No es en virtud del arte, sino del entusiasmo [14] y de la inspiración, como los buenos poetas épicos componen sus poemas. Lo mismo sucede con los buenos poetas líricos. Semejantes a esos coribantes que no danzan sino estando fuera de sí, ellos no tienen la razón cuando componen bellas odas... El poeta es un ser ligero, alado y sagrado: incapaz de componer, a no ser que el entusiasmo lo arrebate, y salga fuera de sí. Hasta el momento de la inspiración, todo hombre es incapaz de hacer obra poética y cantar oráculos... Y si la Divinidad les quita la razón, tomándolos a su servicio, como a los profetas y divinos inspirados, es para enseñarnos a nosotros, los oyentes, que no son ellos quienes dicen cosas tan preciosas –ellos no tienen la razón– sino la misma Divinidad que habla, y por su intermedio se hace oír de nosotros... ¿Sabes que el espectador es el último de los eslabones de que yo te hablaba, el que, por la virtud de la piedra de Heracles, recibe del otro, como éste del anterior, su fuerza de atracción? El eslabón de en medio eres tú, el rapsoda y el actor, el primero es el poeta en persona.

---

11 Cf. *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, p.14.

12 Cf. ibid., pp.18-19.

13 Cf. ibid., p.43.

14 Recordemos que la palabra "entusiasmo", en su sentido tradicional, que es el semántico, trasciende sustancialmente la interpretación psicologizante que hoy se le atribuye: "entusiasmo", de *en-theós*, significa "endiosamiento".

Y la Divinidad, a través de todos estos intermediarios, arrastra hacia donde le place el alma de los humanos, haciendo pasar esta fuerza del uno al otro" [15].

Y en otro lugar: "Aquel que sin el delirio de las musas llega a las puertas poéticas, persuadido de que le bastará la habilidad para llegar a ser poeta, es un poeta frustrado, porque la poesía del hombre que se posee es eclipsada por la de los que deliran" [16]. Del mundo espiritual de las ideas desciende al poeta el *divino furor* y el *entusiasmo*, se apoderan de él y lo extasían, es decir, lo sacan de sí. Sin esta divina inspiración, no hay poesía ni arte posibles.

Para Filón de Alejandría, todo lo grande que ha producido el hombre deriva de la inspiración. La revelación judía, la sabiduría griega, el conocimiento profundo de las cosas, todo se debe a la inspiración divina. "La inspiración es un éxtasis, el alma es arrebatada de sí misma... el intelecto siente como una santa embriaguez... Si queréis heredar los bienes divinos, huid de la tierra, del cuerpo, de la razón; huid de vosotros mismos, como hacían los poseídos y los coribantes, encantados y arrebatados por el furor divino" [17].

---

15 Ion 535c-536a. En razón de este carácter "entusiasmante" del arte, no resulta fácil apreciar como corresponde la belleza de la obra de arte, al punto que, según Coomaraswamy, ningún crítico está en condiciones de juzgarla si previamente no se ha hecho, como el artista original, semejante a lo que la obra misma debe ser. Si se pretende que el estudio del arte tenga algún valor cultural, se requieren dos operaciones: ante todo, una comprensión cabal del punto de vista del que surgió la necesidad de la obra y, en segundo lugar, una vivencia personal de la forma en que el artista concibió la obra y según la cual la juzgó. Cosa nada fácil por cierto: cf. *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, pp.31-32. En relación con este tema, pondera Guardini la dificultad que tenemos para captar la belleza de una catedral gótica. Al entrar en ella vemos piedras, vigas, equilibrios arquitectónicos. Pero lo que pensaba propiamente el arquitecto era otra cosa: un espacio con una forma determinada, lleno de vida, un edificio con pulso y aliento; columnas que se elevan con ímpetu, arcos que semejan impulsos en constante realización..., en una palabra, lo que se llama una "casa de Dios entre los hombres". Eso solamente empieza a revelarse cuando un hombre receptivo entra en la catedral, camina y se detiene, mira y respira, bebe con todo su ser aquel surgir y culminar, aquel formarse y abovedarse, aquel cubrir y develar, aquel festejar y exultar. Pero todo ello no se entrega a primera ni a segunda vista. Sólo lo capta el que se esfuerza por hacerlo, y no quien considera la obra de arte sólo como un espectáculo para horas de ocio, una "diversión". El Partenón, en su género, es tan difícil de comprender y requiere un esfuerzo tan grande como la filosofía de Platón: cf. *La esencia de la obra de arte...*, p.328. El artista desciende de la forma a la obra de arte; el espectador habrá de ascender de la obra de arte a la forma, ser, también él, a su modo, un "inspirado".

16 *Fedro* 245a.

17 *In Gen.* III, 9; IV, 20; *De opif. mundi*, 71. "La creación poética –escribe L. Gil– no es sino un tirón hacia arriba de la fuerza ascensional del alma, un vuelo extático hacia el mundo de las formas, como simboliza el símil de la abeja. Una manifestación, en suma, de ese dinámico proceso de recuperación de las perdidas alas que opera en el alma el amor": *Los antiguos y la inspiración poética*, Guadarrama, Madrid, 1967, p.70.

Este recurso a una intervención trascendente para explicar el origen de la obra es constante en la historia del arte. La poesía del Dante, por ejemplo, no era concebida como una creación meramente humana: Dante era la gloria de las musas. Petrarca pensaba que el poeta era un hombre especialmente inspirado por Dios. Para muchos renacentistas, la locura divina (*furor divinus*) elevaba al poeta a un estado prelapsario de conocimiento; era como el retorno del alma a un estado primigenio de perfección [18]. Quizás lo que los iconógrafos llamaron "iluminación sacra" no era algo sustancialmente ajeno a lo que los antiguos denominaron la inspiración artística. Decía Rouault: *"J'apelle métier l'accord du monde sensible et de certaine lumière interieure"*.

Según Maritain, la inspiración hunde sus raíces mucho más allá de cualquier concepción mitológica, basada en la existencia precaria de las musas. La inspiración proviene del Dios vivo, y es una moción especial de orden natural, por la cual la Primera Inteligencia comunica al artista, cuando le place, una visión creadora superior a la medida de la simple razón, dejada a sus propias limitaciones. Esta inspiración que desciende de Dios, autor de la naturaleza, es como una figura de la inspiración sobrenatural. Para que surja un arte que sea realmente cristiano y sagrado, será menester que se reúnan ambas inspiraciones [19].

Como señala Ouspensky, únicamente el Dios iluminado e iluminante es capaz de suscitar en los hombres el talento necesario para el arte sacro. Por eso la tradición oriental afirma que fue sólo después de Pentecostés cuando el evangelista Lucas pintó los iconos de la Virgen que se le atribuyen. Sin esta participación del conocimiento divino, ninguna ciencia, ninguna perfección técnica, ningún talento pueden ser suficientes. Los mismos apóstoles, a pesar de que veían constantemente a Cristo y creían en Él, no tenían aún los ojos espirituales y sobrenaturales adecuados, y por eso, antes de haber recibido el Espíritu Santo, fuente de dones y carismas, no estaban en condiciones de comunicar el evangelio ni por la palabra, ni por la imagen [20].

Destaquemos la afinidad que existe entre la inspiración y el Espíritu Santo. Dante decía que el Amor, es decir, el Espíritu Santo, era el que lo "inspiraba", y que él iba exponiendo el tema como el Espíritu se lo

18 Cf. D. Estrada Herrero, *Estética...*, pp.143-145.
19 Cf. *Arte y escolástica...*, p.89.
20 Cf. *La théologie de l'icône...*, pp.153-154.

dictaba en su interior. No hay que olvidar que el Espíritu Santo es el "Espíritu de la Belleza". Así lo comprendió Dostoievski al escribir que el Espíritu era la fuente de la Belleza.

II. LA CREACIÓN ARTÍSTICA: ECO DE LA CREACIÓN DIVINA

Compara Gilson la urgencia que el artista experimenta por llevar a cabo lo que ha contemplado, con el impulso fundamental que dio origen a la impresionante procesión de especies vegetales y animales, en la primera aparición de la vida sobre la tierra [21]. Lo cual nos introduce en el tema que ahora nos va a ocupar.

1. El Arte imita la Creación de Dios

El pintor inglés John Constable, que no era ni un pintor abstracto ni un metafísico, decía: "El asunto de un pintor no es luchar contra la naturaleza y poner una escena, por ejemplo, un valle poblado de figuras y de cincuenta millas de largo, en un lienzo de unas pocas pulgadas; sino hacer algo de la nada, y al intentarlo, él debe casi por necesidad hacerse poético" [22].

Hacer algo de la nada: he aquí la relación establecida. Por eso, como dice Gilson, cuando los teólogos partieron del mundo visible para expresar, de la mejor manera posible, la naturaleza trascendente de Dios, tomaron del arte el ejemplo de la más perfecta clase de causalidad que se conoce en la experiencia humana, y después la trascendieron para atribuírsela a Dios [23].

El mismo Dios ha recurrido a esta analogía, cuando le ordenó a Jeremías que fuese a la casa de un alfarero: "Bajé, pues, a la casa de un

21 Cf. *Pintura y realidad...*, p.253.
22 Cit. en ibid., p.107.
23 Cf. ibid., p.102.

alfarero, y hallé que estaba trabajando sobre la rueda... Entonces me habló el Señor, y dijo: ¿Por ventura no podré hacer yo de vosotros, casa de Israel, como ha hecho este alfarero? Como está el barro en manos del alfarero, así estáis vosotros en mi mano, casa de Israel" (Jer 18, 3. 5-6). Como el alfarero da forma al barro, de manera semejante el artista da un nuevo ser a la materia que recibe la forma [24]. Por eso los artistas realizan una actividad que se asemeja mucho a un acto de creación, no sólo porque ellos comunican la existencia actual, dando a la materia un modo artístico de existencia, sino también porque de alguna manera forman y moldean el ser [25]. Santo Tomás compara repetidas veces al arquitecto divino con el humano: el conocimiento de Dios es a su creación lo que el conocimiento del arte, por parte del artista, es a las cosas hechas con dicho arte [26].

Ya hemos aludido anteriormente a aquella fórmula aristotélica según la cual "el arte imita la naturaleza en su modo de operar" [27]. Coomaraswamy la explica diciendo que lo que el arte imita no es la naturaleza ya creada, considerada como efecto, sino la naturaleza como causa, la "Natura naturans", el Creador, Dios. Todas las tradiciones se aplican en subrayar la analogía existente entre los artífices humano y divino; ambos son, por igual, "hacedores por arte" o "por una palabra concebida en el intelecto". La "imitación" de que en aquella fórmula se trata es la operación de dar cuerpo en la materia a una forma preconcebida; y esto es, precisamente, lo que queremos decir con "creación" [28].

También Santo Tomás ha comentado aquella expresión de Aristóteles acerca de la "imitación" que realiza el arte. Su pensamiento puede resumirse como sigue: "El origen de lo que es hecho por el arte es el entendimiento humano, derivado él mismo, como por una especie de semejanza, del entendimiento divino, que es el origen de las cosas naturales. De ahí se sigue necesariamente que las operaciones del arte imiten las operaciones de la naturaleza, y también que los productos

---

24 Decía Boecio: "Todo ser es en virtud de una forma": *De Trin.* 2. Lo mismo S. Tomás: cf. *Suma Teológica* I, 9, 2; I, 14, 4; *Contra Gent.* I, 68, 3. La idea de que la existencia viene a las cosas a través de la forma no es difícil de entender, ya que existir es siempre ser una cierta clase de ser determinado o especificado por una forma.

25 Cf. E. Gilson, *Pintura y realidad...*, pp.106-107.

26 Cf. *Suma Teológica* I, 14, 8, c.; I, 17, 1, c.; I, 22, 2, c.; I, 45, 6, c.; I-II, 13, 2 ad 3.

27 *Física* II, 2, 194a, 21.

28 Cf. *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, p.74.

del arte imiten los productos de la naturaleza" [29]. Tiene al respecto un texto insuperable: "Dios es causa de las obras por su inteligencia y su voluntad, como el artista lo es de sus obras de arte. El artista obra por el verbo que concibe en su inteligencia, y por el amor de su voluntad a algo. Y así Dios Padre hizo a la creatura por su Verbo, que es el Hijo; y por su Amor, que es el Espíritu Santo" [30]. Podríase aplicar al artista lo que Mauriac decía del autor de novelas: no es éste un copista de la naturaleza sino "el copista del Creador", reproduce el movimiento del Creador para hacer como Él [31]. Por cierto que dicha semejanza no excluye una importante distinción, y es que el artista humano tiene que emplear materiales ya existentes, y contentarse con imponer nuevas formas a dichos materiales, mientras que el Artista divino provee su propio material de sus infinitos "posibles", que no son todavía, que son "nada", de donde la expresión que define el acto creador en sentido estricto: *ex nihilo fit*, se hace de la nada.

Como se ve, el artista humano no puede contentarse con ser discípulo de los maestros terrenos. Habrá de ser discípulo de Dios, fuente inagotable de todo arte. *Sicchè vostr'arte a Dio quasi è nepote*, decía el Dante [32].

¿De dónde proviene la obra de arte sino de Dios?, escribía San Agustín. Pues es Dios quien crea las manos del artista y concede a su alma el poder de mandar sobre los miembros; es Dios quien crea la materia de la cual saca el artista la obra de arte; es Dios quien hace vibrar el espíritu por el que el artista adquiere su arte y se hace capaz de manifestar externamente lo que ve dentro de sí; es Dios quien le da la capacidad de pasar de la imaginación a la elaboración, así como de juzgar si la obra fue artística o no. Y por eso al Dios todopoderoso lo alaban no sólo los seres naturales, sino también las obras de arte [33].

Según Gilson, la doctrina aristotélico-tomista implica una verdadera sublimación del quehacer artístico. El arte creado por el hombre no es meramente humano sino que tiene algo de divino. Crear es imitar, de modo limitado y analógico, por cierto, la divina prerrogativa de dar el

29 Cf. E. Gilson, *Pintura y realidad...*, p.248.
30 *Suma Teológica* I-II, 45, 6, c.
31 Cf. S. Fumet, *El proceso del arte...*, p.45.
32 Cf. J. Maritain, *Arte y escolástica...*, pp.82-83.
33 Cf. *Confesiones* XI, 5: PL 32, 811-812.

ser. Ahora bien, dar el ser a las creaturas y hacerlas bellas es una y la misma cosa. Todo artista, pues, mientras realiza su muchas veces angustiado esfuerzo por añadir nuevos seres a los que existen ya en el mundo natural, ha de tener conciencia de la semejanza de su arte finito con el Arte infinitamente perfecto y eficaz de Dios. Todo arte verdaderamente creador es religioso por derecho propio [34]. El racionalismo autonomista diseca el arte al privar al artista de su religación con Dios. Por eso afirma Weidlé que el hombre no volverá a encontrar el arte, a menos que se reencuentre con Dios [35].

He aquí una base realmente sólida para el artista sagrado, reflejo privilegiado del Artista divino. No en vano la liturgia llama al Espíritu Santo "el dedo de Dios", el Iconógrafo divino, que ilumina a los artistas y a los iconos con su Luz increada.

2. El Arte y la Generación del Verbo

"Si el arte imita a la naturaleza en su operación –escribe Fumet– debe decirse que la naturaleza es el término de la actividad divina cuyo ejemplar es el Verbo eterno; de modo que el mundo del arte no puede ser sino el término de una actividad humana cuyo ejemplar es un verbo que necesita ir a refugiarse en el seno de cierta materia determinada" [36].

El artista tradicional, más allá de la praxis artesanal, adhería primordialmente a la idea, sabiendo que, de no hacerlo, acabaría por convertirse en un "hereje", de acuerdo a aquello de San Buenaventura: "El que niega que hay ideas, niega que hay un Hijo de Dios" [37]. Es decir

---

34 Cf. *Pintura y realidad*..., p.251. Escribe Maritain que creador, en arte, es aquel que encuentra un *nuevo analogado* de lo bello, una nueva manera en que la claridad de la forma puede resplandecer sobre la materia: cf. *Arte y escolástica*..., p.63. Esta nueva creatura es el fruto de un matrimonio espiritual entre la actividad del artista y la pasividad de una materia dada. El artista es como un socio de Dios: desarrollando las potencias que el Creador puso en él –porque "todo don perfecto viene de lo alto, desciende del Padre de las luces" (Sant 1, 17) –, y usando de la materia creada, crea él también, a su modo.

35 Cf. *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*, Emecé, Buenos Aires, 1943, p.250.

36 Cf. *El proceso del arte*..., p.45.

37 *I Sent.*, 6, 3, concl. Y S. Tomás: "El que niega que hay ideas es infiel, porque niega que hay un Hijo": *De Ver.* 3, ad 1.

que, en última instancia, la idea que tienen en la mente los artistas es una participación de la Idea divina, del Verbo, eternamente engendrado por el Padre.

Ya en el Timeo, de Platón, el Demiurgo está trabajando con los ojos fijos en las Ideas, inmutables y eternas, principios subsistentes de inteligibilidad. Según el pensamiento de San Agustín, las ideas son los modelos eternamente presentes en la Segunda Persona de la Trinidad, el *Verbum* divino. "Todas las cosas fueron hechas por Él" (Jn 1, 3). El Verbo es, en cierta manera, "el arte de Dios" omnipotente [38]. Santo Tomás recogió la doctrina de San Agustín y la enriqueció con un vasto desarrollo filosófico: las Ideas están en Dios como "la semejanza de una casa preexiste en la mente del constructor. Y ésta puede ser llamada la idea de la casa, porque el constructor intenta edificar su casa según la forma concebida por su mente" [39]. Las Ideas son idénticas con Dios, y como Dios es un Dios vivo, las Ideas divinas son vida. Esto ya había sido enseñado por San Juan: "Sin Él [el Verbo] nada se hizo de cuanto ha sido hecho. En Él estaba la vida" (Jn 1, 3-4) [40]. Así como la procesión del Verbo "es de un principio unido viviente (*a principio vivente coniuncto*)" y "se llama propiamente generación y natividad" [41], de manera semejante el artista humano obra también mediante "una palabra concebida en su intelecto (*per verbum intellectu conceptum*)" [42].

Es cierto que, como escribe Maritain, sólo en Dios, sólo en el Arte puro, la Inteligencia, que es inteligencia subsistente, puede realizar de manera acabada su intento, engendrando su *otro yo* sustancial y personal, un Verbo que es realmente un Hijo. Sólo en la Trinidad vemos coincidir dos funciones que en cualquier otra parte se hallan separadas, la proferición del verbo y la generación del hijo; la inteligencia acaba en un término subsistente, al cual pasa sustancialmente la integridad de su propia naturaleza.

Sin embargo, también nuestra inteligencia, por débil que sea, y a pesar de todas las limitaciones propias de nuestra especie, se esfuerza por engendrar no solamente el verbo interior, la idea que permanece

38 *De Trin.* VI, 10: Obras de S. Agustín, BAC, t. 5, p. 454.
39 *Suma Teológica* I, 15, 1, c.
40 Cf. E. Gilson, *Pintura y realidad...*, pp.127-128.
41 *Suma Teológica* I, 27, 2, c.
42 Ibid. I, 45, 6, c.

dentro de nosotros, sino una obra exterior, a la vez material y espiritual, como somos nosotros, y en la que sobreabunda algo de nuestra alma [43].

La obra de arte brota del artista humano como un hijo de su padre, es una concepción intelectual y material nacida de la sabiduría del artista, tal como la creación en su totalidad nació de la Sabiduría Eterna. "Y vio Dios ser muy bueno cuanto había hecho" (Gen 1, 31). Este juicio sólo pudo haber sido proferido con referencia a un modelo ideal preexistente en el intelecto divino, y no a un modelo externo. De manera análoga, los modelos trascendentes del artista están vivos en su mente, y más vivos que los que se exponen en las escuelas de bellas artes para enseñar a dibujar "del natural". Como bien dice Coomaraswamy, si en las composiciones del artista a menudo entran formas de origen natural, ello no significa que éstas pertenezcan a su arte, sino que son como la materia de que se reviste la forma, tal como el poeta emplea sílabas y palabras, que no constituyen su poema, sino que son únicamente los medios de expresar su inspiración interior [44].

El recurso a la generación del Verbo se muestra imprescindible si se quiere entender la dignidad y la nobleza del arte y del artista. Fumet escribe: "Si la fecundidad de la Inteligencia divina –*ad intra* en la procesión del Verbo, *ad extra* en la creación–, constituye el objetivo directo y primario de lo que el arte imita y simboliza aquí abajo, es natural que las inclinaciones más elevadas del corazón del artista le lleven a recurrir a la noción misma de ese Verbo encarnado" [45].

El arte será tanto más cristiano cuanto mejor logre imitar la generación eterna del Verbo y su encarnación en el tiempo. Viene aquí a cuento todo lo que escribimos acerca de la relación que media entre el icono y el misterio de la Encarnación. El hecho de que "el Verbo se hizo carne" (Jn 1, 14) es el fundamento próximo de las imágenes. El iconógrafo se ve espejado en la Santísima Virgen, quien dio carne humana al Verbo de Dios. "No es por casualidad que los antiguos testimonios llamaran «filósofos» a los grandes maestros de la iconografía –escribía el Metropolita Aleksej–, aunque no hubiesen escrito nada de teología abstracta. Pero, iluminados por la visión celestial, esos icono-

43 Cf. *Arte y escolástica*, Anexos..., pp.116-117.
44 Cf. *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, pp.37-39.
45 *El proceso del arte...*, p.120.

grafos daban testimonio del Verbo encarnado con los dedos de sus manos y verdaderamente filosofaban con los colores" [46].

Sublime es, pues, la dignidad del artista sagrado. Entre nosotros, Leopoldo Marechal ha exaltado con donaire la grandeza de la figura del artista. Sus inspiradas palabras adquieren particular relieve si las aplicamos a la persona del iconógrafo:

Yo soy un fiel imitador del Verbo,
porque al nombrar las cosas les doy una existencia.
...
De pronto algo sucede, Rafael, en mi caos:
el Poeta (es decir, la figura del Verbo)
se distingue del Hombre para entrar en acción.
Y antes de que yo diga, como Verbo,
lo mío proferible,
las posibilidades de la música, todas,
se afirman en mi alma y se concentran.
...
desde mi polo activo deberé pronunciar
el Fiat lux *que ilumine la obscuridad sonora...*
...
Si el aeda, consciente del proceso nocturno
que realiza su edad,
entendió y admiró las razones divinas
en virtud de las cuales todo se manifiesta
desde el polo admirable de la Luz
hasta el polo contrario de la noche,
ha de buscar en el Principio Eterno
la luz que no publica ya la tierra menguante.
Con lo cual ilumina su propia obscuridad
y luego su canción y a su oyente después.
Y siendo intemporal ese Principio
el artista y el arte que lo asienten y cantan

46 Cit. en *Periódico del Patriarcado de Moscú*, nº 1 (1980), en ruso, p. 58; trad. por M. Donadeo, *Le icone...*, p.28.

ya están fuera del tiempo en algún modo,
libres de su nocturna condición.
...
Volvamos, Rafael, al poema naciente.
Ya realizada la canción ad intra,
vale decir lograda ya su "forma sutil"
es necesario proferirla ad extra,
darle una encarnación en el idioma.
...
A esas mismas palabras el aeda
les ha de conferir ese brillo esencial
o esa temperatura del amor cognoscente" [47].

III. LAS VIRTUDES DEL ICONÓGRAFO

Si ya los antiguos pensaban que la tragedia purificaba las pasiones, y la música y la poesía virilizaban el espíritu, ello significa que la perfección de las formas no es extraña al bien y a la virtud. Decía Plotino: "*Ver* la belleza no es *ser* bello; sólo cuando, merced a la belleza, se haga uno bello personalmente, *estará* enteramente *en lo bello*" [48].

1. EL ICONÓGRAFO: UN CONSAGRADO

En las primeras páginas de la "Hermenéutica de la pintura", o "Instrucción sobre el arte pictórico" [49] se lee lo siguiente: "Quien quie-

---

47 *Heptamerón*, Quinto día, La poética II, Arte poética, nn. 7. 9. 10. 19. 20. 27, Sudamericana, Buenos Aires, 1966, pp. 142 ss. S. Basilio de Seleucia exaltaba el carisma que tenían los artistas de penetrar la esencia de las cosas y descifrarla: "Dios da el *ser* a todo viviente y el hombre le da su *nombre*": *Hom. sobre las Escr.*: PG 85, 41. Heidegger, en su *Metafísica*, hablando de Hölderlin, notaba que la esencia de la poesía era, justamente, nombrar, crear el nombre.

48 *Enéada* V, 8, 9, 42; V, 10, 25 ss.

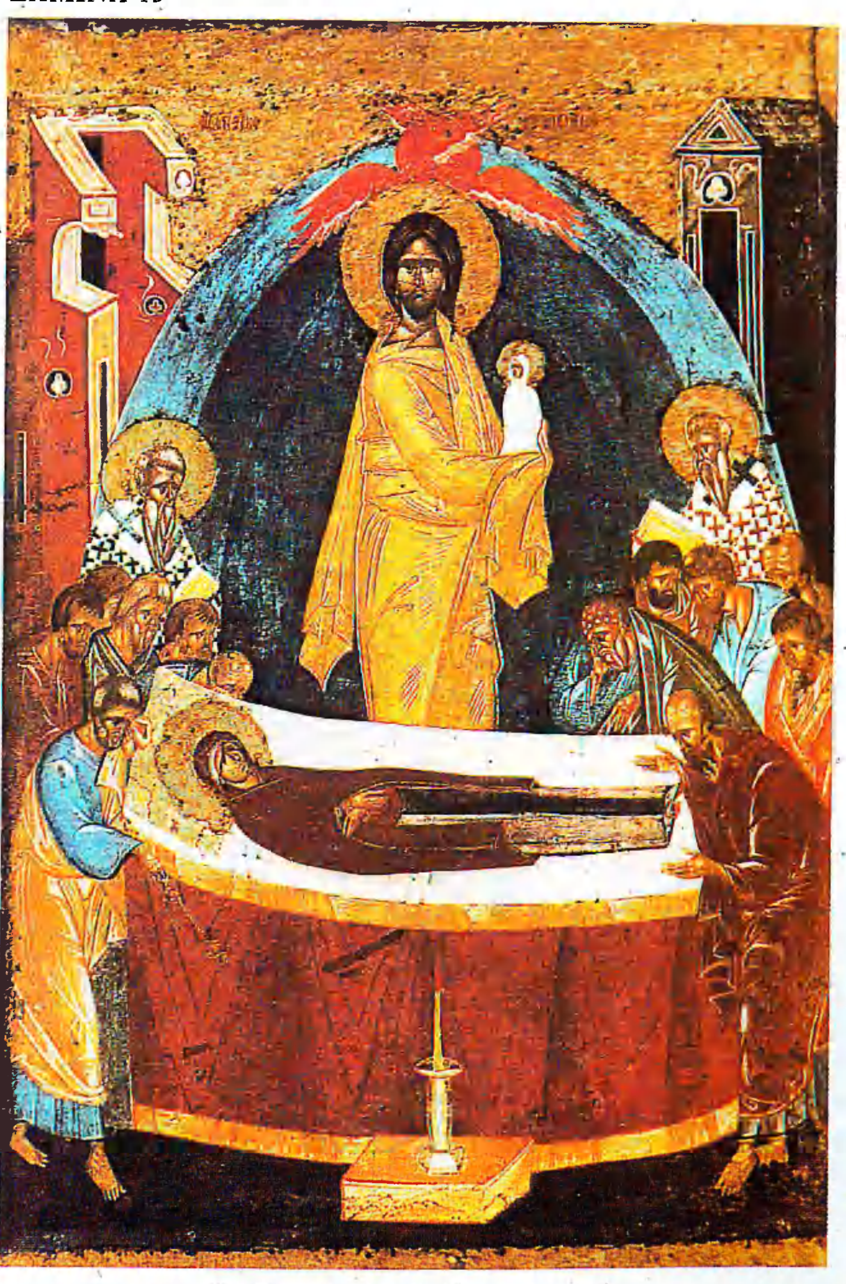
49 Manual compuesto por Dionisio de Furna, sacerdote iconógrafo, que vivió en el Monte Athos, donde se resume lo que desde hacía siglos se transmitía sobre temas y técnicas del icono. Este manual fue descubierto por Didron en 1839 entre los pergaminos arrinconados de aquel monasterio, y publicado en francés en 1845 bajo el título de *Guide de peinture*.

ra aprender el arte de la pintura, que estudie primero y se ejercite durante un tiempo sólo en dibujar, aún sin reglas, de modo de mostrar su capacidad, hasta que se haga experto. Luego, que invoque al Señor Jesucristo y ore ante el icono de la Madre de Dios Hodegetría. El sacerdote lo bendecirá, después de rezado el «Rey del cielo» [50], el «Magnificat» de la Madre de Dios, el «Mudos los labios» y el tropario de la Transfiguración, y haciendo la señal de la cruz sobre su cabeza dirá en alta voz: «Oremos al Señor» seguido de la invocación: «Señor Jesucristo, nuestro Dios, que existes ilimitable en la naturaleza divina y por la salvación del hombre te encarnaste misteriosamente en el seno de la Virgen María, Madre de Dios, Tú que te has dignado limitarte...; habiendo impreso los rasgos sagrados de tu Rostro inmaculado sobre el santo velo y curando con éste al rey Abgar de su enfermedad e iluminando su alma con el pleno conocimiento de nuestro verdadero Dios, habiendo con tu Espíritu Santo infundido sabiduría en el santo apóstol y evangelista Lucas para que pintase la figura de tu Madre Purísima que en tu infancia te llevaba en brazos y dijo: "La gracia de Aquel que nació en mí se comunique a ellos por mi intermedio"; Tú, Dios de todo lo que existe, ilumina e infunde sabiduría al alma, el corazón y la inteligencia de tu siervo, y dirige sus manos para que pinte de modo irreprensible y perfecto la imagen tuya, y la de la Purísima Madre de Dios y las de todos tus santos, para gloria tuya, para alegría y belleza de tu Santa Iglesia y para la remisión de los pecados de aquellos que veneren y besen con devoción esos iconos, atribuyendo el honor al prototipo; líbralo de todo influjo diabólico de suerte que progrese en todos tus mandamientos, por intercesión de tu Inmaculada Madre, del santo apóstol y evangelista Lucas y de todos tus santos. Amén»" [51].

Rescatemos la reiterada alusión a Lucas quien, como ya dijimos, fue al mismo tiempo evangelista, iconógrafo y santo. La bendición del sacerdote pone al artista sagrado bajo su patrocinio para que lo imite en su sabiduría, en su destreza y también en su virtud. Asimismo la Iglesia oriental recomendaba al iconógrafo invocar al apóstol San Juan para aprender y comprender el arte sacro. Quizás porque el evangelista-teólogo, al haber reclinado su cabeza sobre el pecho del Señor, no sólo conoció los secretos de Dios sino que se santificó al contacto del corazón de Cristo [52].

50 Comienzo de una plegaria al Espíritu Santo.
51 Denis de Phourna, *Guide de peinture*, Didron, Paris, 1845.
52 Cf. P. Evdokimov, *L'art de l'icône...*, p.153.

LÁMINA 13



La Dormición, Teófanes el Griego
s. XIV (Moscú, Galería Tretiakov)

LÁMINA 14



Juicio Final, Escuela de Nóvgorod
s. XV (Moscú, Galería Tretiakov)

El iconógrafo es un consagrado, y su espiritualidad girará en torno al misterio de la transfiguración, de la transustanciación. Recordemos cómo la Transfiguración del Señor, cual manifestación fulgurante de la luz divina, juega un papel tan capital en la vida mística del Oriente. Se comprende que, según las reglas tradicionales, el tema de dicho misterio fuese el primero que había de ser tratado por cada iconógrafo, para que Cristo "hiciese brillar la luz en su corazón". El manuscrito del Monte Athos, que prescribe una epíclesis sobre dicho icono, agrega: "Que vaya [el artista] al sacerdote para que éste rece sobre él y recite el himno de la Transfiguración".

Las disposiciones de los Concilios le sugieren "trabajar con temor de Dios, porque éste es un *arte divino*" [53].

2. Profesión Exigitiva de Santidad

El iconógrafo está en permanente contacto con la santidad, ya que "lo que en los iconos se representa es santo" [54]. San Nicéforo calificaba a esos artistas de "varones inspirados y deíforos" [55].

Pocos como los iconógrafos pueden hacer tan suyas aquellas palabras de la Escritura: "Teniendo nosotros tal nube de testigos que nos envuelve" (Heb 12, 1). Sólo la experiencia espiritual, adquirida en la compañía de lo sagrado, puede inspirar las formas, los colores y las líneas que corresponden realmente a lo que se expresa en el icono. "Para pintar las cosas de Cristo es menester vivir con Cristo", decía Fra Angélico. Este contacto con la santidad a través de los santos representados en los iconos escapará a los iconógrafos carnales, que sólo fijan su atención en la "superficie" sensible, así como a los que reducen el arte a la mera "técnica" artesanal. La imprecación que San Gregorio de Nazianzo dirigiera contra los "charlatanes" sobre temas religiosos: ¡Ay de los que transforman la teología en un *"technydrion"*! [56], se podría aplicar, con mayor razón, a los malos pintores.

---

53 Cit. en P. Evdokimov, *El conocimiento de Dios en la tradición oriental...*, p.157.

54 Simeón de Tesalónica, *Dial. contra las herejías* 23: PG 155, 113.

55 *Apologeticus pro sacris imaginibus* 32: PG 100, 725.

56 Cf. *In Or.* 27, 2: PG 36, 13. Escribe P. Evdokimov que si nadie puede decir ¡Jesús es el Señor! si no es por el Espíritu Santo (cf. 1 Cor 12, 3), nadie puede tampoco representar la imagen del Señor si no es por el Espíritu Santo, el Iconógrafo divino: cf. *L'art de l'icône...*, p.13.

Se conoce la relación que existe entre el arte de hacer iconos y la elevada doctrina espiritual del hesicasmo, centrada en la "visión tabórica" de que gozaron los tres apóstoles privilegiados durante la transfiguración del Señor [57]. Esto muestra, al decir de Ouspensky, a qué nivel de santidad es llamado el iconógrafo y cuán lúcida debe ser la conciencia de la responsabilidad que le incumbe cuando hace un icono. Su obra tiene cierto carácter pontifical ya que debe unir el arquetipo que representa en la tabla con los que lo van a contemplar, de modo que su mensaje se convierta en una fuerza viva y operante [58]. No olvidemos que el icono tiene como finalidad principal la deificación de los que se ponen en su presencia. Únicamente quienes tienden con decisión al estado de deificación, los que han llegado a la contemplación, están capacitados para entregar a los demás lo contemplado, creando imágenes convincentes. Sólo tales imágenes podrán impulsar hacia Dios a quienes las contemplan. Ninguna imaginación artística, ninguna perfección técnica pueden reemplazar acá el conocimiento positivo "proveniente de la visión y de la contemplación" [59]. Antiguamente, con frecuencia los iconógrafos eran monjes, expertos en la vida espiritual: merced a la oración, el silencio y la ascesis, vivían sumersos en el mundo del más allá, en compañía de los santos. Porque, como enseña Florenskij, el icono no es simplemente una obra de arte, una obra de arte autosuficiente, sino una obra testimonial [60].

Ello no significa que para hacer rectamente un icono, su autor deba ser por necesidad un santo canonizable ni un místico llegado a la unión transfigurante. Lo que se quiere dejar en claro es que la contemplación mística y la santidad en el artista son el término al que tienden, de por sí, las exigencias formales de su quehacer. Si no son santos, les será menester dejarse guiar por los santos. En este sentido, escribe Florenskij que la mayor parte de los santos practicaron el arte, en cuanto que dirigieron con su experiencia espiritual las manos de los pintores de iconos, técnicamente expertos como para encarnar sus visiones celestiales y suficientemente cultivados como para ser sensibles a sus santas sugerencias [61]. En esta forma, una derivación de la vida

57 Cf. L. Ouspensky, *L'icône, vision du monde spirituel...*, pp.543-544.
58 Cf. *La théologie de l'icône...*, p.242.
59 L. Ouspensky, *L'icône, vision du monde spirituel...*, p.23.
60 Cf. *Le Porte Regali...*, pp.151-152.
61 Cf. ibid., p.91.

que hace a los santos y a los contemplativos, pasa por el alma del artista [62].

De ninguna manera ha de resultar extraña esta colaboración entre el santo y el artista, observa Florenskij, ya que, sobre todo en la época de oro del icono, el trabajo cultural se desenvolvía por lo general comunitaria y colegialmente, como lo muestran las escuelas artesanales y las asociaciones reunidas en torno a un gran artista, bajo la guía de maestros espirituales reconocidos. Si incluso los Evangelios y los otros libros sagrados fueron redactados bajo una guía –el evangelio de Marcos la del apóstol Pedro, y el evangelio de Lucas la del apóstol Pablo– no es extraño que, de manera semejante, los expertos del pincel, atentos a la revelación de la belleza eterna, la representasen en los iconos bajo el constante contralor de los santos. Eso, por supuesto, en el caso de que ellos mismos no fuesen tales. Durante la larga historia del cristianismo no ha habido época en que no hubiesen santos que fueran pintores de iconos y pintores de iconos que no fuesen santos, empezando por el evangelista Lucas. Por eso la Iglesia oriental, entre las diferentes categorías de santos, como son los doctores, mártires, etc., incluye la de los pintores de iconos, canonizados por la coherencia con los requerimientos de su misión.

Este carácter exigitivo de santidad fue lo que motivó que la Iglesia Ortodoxa se preocupase tanto por la conducta de los artistas. El Concilio de los Cien Capítulos (*Stoglav*), reunido en Moscú en 1551, prescribe controlar no solamente la calidad del arte sacro, sino también la vida personal de los pintores de iconos. En el cap. XLIII se lee: "En la imperial ciudad de Moscú y en todas las ciudades, por querer imperial toca al Metropolita, al arzobispo y al obispo vigilar sobre las varias funciones eclesiásticas. En especial sobre los santos iconos y los pintores de iconos... y sobre cómo deben vivir los pintores de iconos y hacer cuidadosamente la pintura del rostro carnal del Señor Dios y de su Madre Purísima, de las potencias celestes y de todos los santos que en los siglos fueron dilectos de Dios. El pintor de iconos debe ser humilde, manso, pío, no charlatán, ni fácil en reír, ni litigioso, ni envidioso, ni borrachín, ni ladrón... A aquellos que hasta ahora han pintado iconos sin instrucción, según su capricho y arbitrio, y no según el modelo, les sean quitados tales iconos... y si se animasen a replicar: nosotros

62 Cf. J. Maritain, *Arte y escolástica...*, pp.218-219.

vivimos de esto y así comemos, no hagais caso a ese su discurso; si bien ignoran que cometen pecado, no se debe permitir a esa gente ser pintores de iconos; muchas y diversas actividades manuales fueron dadas por Dios a los hombres para comer y vivir fuera de la pintura de iconos... Así, pues, los arzobispos y obispos en todas las ciudades y villas y en los monasterios de sus diócesis deben vigilar a los maestros de iconos y controlar sus pinturas..." [63].

La Iglesia Ortodoxa siempre tuvo en gran consideración al iconógrafo, el hombre a quien Dios ha concedido la gracia de poder contemplar las cosas espirituales y la habilidad para representarlas, comparando su dignidad con la del sacerdote. Así leemos en un *"Podlinnik"* ruso (manual de instrucción para los pintores): "El sacerdote nos hace presente el Cuerpo del Señor en los oficios litúrgicos por la fuerza de las palabras... El pintor lo hace por la imagen" [64].

3. Las Principales Virtudes Requeridas

Al iconógrafo se le exigía mucho. Si era infiel a su misión, no cumpliendo los deberes prescritos, el obispo lo alejaba de su actividad, amenazándolo nada menos que con el tormento eterno.

Diversas son las virtudes que deben caracterizar al que cultiva el arte sagrado. Una de ellas, y fundamental, casi de raigambre metafísica, es la ***humildad***. En la Edad Media, escribe Maritain, el artista tenía solamente categoría de artesano. No trabajaba para personas importantes de la sociedad o para comerciantes, sino para el pueblo fiel, de quien debía cobijar la plegaria, instruir la inteligencia, alegrar el alma y los ojos. "¡Oh tiempos incomparables, en que un pueblo ingenuo era formado en la belleza sin percatarse de ello, de la misma manera que los religiosos perfectos deben orar sin saberlo; en que doctores e imagineros enseñaban amorosamente a los pobres y en que los pobres gustaban de sus enseñanzas, porque eran todos de la misma raza real nacida del agua y del Espíritu! Creábanse entonces cosas más bellas, y el hombre se adoraba menos. La dichosa humildad en que estaba colocado el ar-

---

63 Cit. en P. Florenskij, *Le Porte Regali...*, pp.96-100.

64 Cit. en T. Spidlik, "El icono, manifestación del mundo espiritual"..., p.88.

tista exaltaba su fuerza y su libertad. El Renacimiento debía enloquecer al artista, y hacer de él el más desgraciado de los hombres –y en el preciso momento en que el mundo se le iba a volver menos habitable–, al revelarle su propia grandeza y al soltar sobre él la feroz Belleza que la Fe tenía hechizada, y llevaba detrás de sí, dócil, atada por un hilo de la Virgen" [65].

El anonimato caracterizó a todas las civilizaciones tradicionales, tanto en Occidente como en el Oriente. Bien dice Fumet que no se reza tan devotamente ante un Cimabue que ante una Virgen bizantina de autor desconocido; ante un Donatello que ante una Virgen española de rosadas mejillas, vestida suntuosamente de seda, como también es cierto que si el canto gregoriano es más espiritual y elevante de suyo que la polifonía vocal de los italianos, en parte lo es también por su anonimato [66].

El artista sagrado deberá vaciarse de sí mismo, pasar por el despojo de la noche oscura, si quiere que sea Dios quien obre a través de él. Porque en realidad no es él quien se une a Dios, sino Dios quien se une a él y mueve sus potencias. Pero entonces, se dirá, ¿qué queda de la personalidad, de esa personalidad tan amada por los artistas geniales? Como escribe el mismo Fumet, la personalidad sólo puede quedar consagrada mediante el sacrificio; de manera que quienes rehusaren renunciar a la suya propia, en principio la perderán [67]. La ley de la santidad encuentra una nueva aplicación analógica en el artista sagrado, al punto que también él puede experimentar la amenaza del Evangelio: "quien quisiera salvar su vida la perderá" (Mt 10, 39). "El que, en presencia del objeto de sus amores, no es capaz de desprenderse de su *yo* o, en otros términos, de morir por él, no es digno de que se le llame amante, santo o artista, porque la vida no se puede engendrar sino muriendo. No obstante, como nada de aquello que primitivamente ha recibido de Dios el ser podría verse aniquilado, acontece que lo que nace de una abnegación liberal vuelve a agrupar en transfigurado resurgir los elementos inmolados en dicha abnegación" [68].

---

65 *Arte y escolástica...*, p.35.

66 Cf. *El proceso del arte...*, p.134.

67 Es la tentación del artista: por el hecho de ser un "creador", con facilidad tiende a compararse indebidamente con el Creador, o simplemente pensar que lo suple.

68 *El proceso del arte...*, pp.95-98.

Schiller decía: "Que la posteridad olvide al escritor que no ha sido más grande que sus obras"... Una vez admitido que el poeta es algo más grande que toda su poesía, comenta Weidlé, no puede contener nada superior a él mismo, nada que no pertenezca propiamente al poeta, que no esté incluido en su sensibilidad. En otras épocas, la obra de arte existía por sí misma, y daba gloria en nombre de su autor. El público no se interesó tanto en Dante o en Shakespeare como lo hizo después con Byron (y como Byron se interesaba por sí mismo) [69].

En salvaguarda de su humildad, el artista habrá de renunciar a lo que podríamos llamar "el arte por el arte", o el puro esteticismo. Necesitará lo que los antiguos llamaban "el ayuno de los ojos". Según San Basilio, el ayuno ascético consiste en la utilización del alimento de acuerdo a la necesidad, según la regla de la suficiencia: nada más y nada menos [70]. Es lo que busca hacer el iconógrafo con las formas de la naturaleza visible. Spidlik ofrece algunos ejemplos. El pintor quiere representar a un hombre que se encuentra en un bosque: uno o dos pequeños árboles alcanzan para expresar esta circunstancia. En Belén, los pastores apacientan sus ovejas: bastan sólo una o dos; los pastores mismos no son generalmente más que dos o tres (a diferencia de los "pesebres" barrocos en Occidente). El inmenso dolor de la Madre de Dios al pie de la cruz se refleja en un pequeño gesto insinuado, y el consuelo que Jesús le dirige, en una simple mirada [71].

A más de la humildad, el iconógrafo se ha de caracterizar por el *amor*. Es menester que el artista ame, que ame a Dios, ante todo, la Belleza fontal, pero que ame también lo que hace, de suerte que la belleza se le haga connatural, se entrañe en él por medio del afecto, de modo que su obra brote tanto de su corazón y de sus entrañas como de su lúcida visión intelectual [72]. Y si la flor del amor de caridad es el celo apostólico, se advierte hasta qué punto el iconógrafo necesita del mismo, dado que su icono no ha sido realizado "por amor al arte" sino con una finalidad apostólica concreta: enseñar, hacer presente, deificar.

Los iconógrafos mártires son los que han llevado el amor hasta el extremo, ya que nadie muestra más amor que el que da la vida por el

69 Cf. *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*.... pp.123-125.
70 Cf. *Hom. in Hex*. 8, 7: PG 29, 184.
71 Cf. "El icono, manifestación del mundo espiritual"..., p.93.
72 Cf. J. Maritain, *Arte y escolástica*..., p.66.

amigo. Cuenta Teodoro, historiador de Constantinopla, que a un iconógrafo que en la época del iconoclasmo se atrevió a pintar la imagen de Cristo, le cortaron ambas manos [73]. He ahí un iconógrafo perfecto. Porque el martirio es la suprema expresión del amor, así como lo es de la fortaleza.

4. El "Pecado Artístico"

Coomaraswamy ha insistido sobre lo que él llama "el pecado artístico". Así como "la prudencia es la norma de la conducta" (*recta ratio agibilium*) [74], de manera semejante "el arte es la norma de la buena ejecución" (*recta ratio factibilium*). El artista (*artifex*) es meritorio, como tal, "no por la voluntad con la que hace la obra, sino por la calidad de la obra" [75]; de donde "el arte no es necesario al artista para poder llevar una vida buena, sino para producir una buena obra de arte y conservarla" [76].

Santo Tomás enseña que en la vida del hombre hay dos tipos de fines: el fin último y el fin particular. Al primero de ellos atiende el ámbito de la moral y al segundo el campo del arte [77]. A continuación afirma que siendo el pecado "una desviación del orden hacia el fin", el artista puede pecar de dos maneras, según sea en relación con los *factibilia* o con los *agibilia*. "De un modo, por desviación del fin particular que se ha propuesto el artista, y este pecado será el propio del arte; por ejemplo si el artista, intentando hacer una obra buena, la hace mala, o intentando hacerla mala, la hace buena. De otro modo, por desviación del fin común de la vida humana: y peca de este modo si se propone hacer una obra mala, y la hace realmente con el fin de engañar a otro. Pero este pecado no es propio del artista en cuanto tal, sino del hombre. En consecuencia, por el primer pecado se culpa al artista en cuanto artista, mientras que por el segundo se culpa al hombre en cuanto hombre" [78].

---

73 Cit. por S. Juan Damasceno, *De imaginibus oratio* III: PG 94, 1412.

74 Cf. S. Tomás, *Suma Teológica* I-II, 56, 3, c.

75 Ibid. 57, 3, c.

76 Ibid. 57, 5, ad 1.

77 Cf. ibid. 21, 1, ad 2.

78 Ibid. 21, 2, ad 2. Cf. A. K. Coomaraswamy, *Teoría medieval de la belleza...*, pp.37-39. Allí este autor agrega que cabe también un pecado metafísico, de error o "herejía", resultante

Volvemos así a la relación que Coomaraswamy establecía, siguiendo a Santo Tomás, entre el arte y la prudencia. El arte es una conciencia de la forma, exactamente como la prudencia es una conciencia de la conducta [79].

El pintor de iconos debe tener un real talento artístico. No le basta una vida virtuosa. Por eso, como vimos recientemente, el *Stoglav* prohibía de manera taxativa, bajo pena de castigo, hacer iconos a los que no tenían talento para ello: "Aquel que, por la gracia de Dios, puede pintar, reproduciendo la forma y la semejanza, que pinte; aquel a quien Dios ha privado de ese don, que se le prohíba la pintura de iconos, para que su falta de destreza no sea una ofensa a Dios" [80]. Como se ve, el mal artista comete un "pecado artístico". La imagen de Cristo o de los santos no pueden ser confiadas a quienes las desfiguran y las deshonran, o a los que pintan de una manera demasiado humana o profana, sin perspectiva trascendente. Un mal icono es "una ofensa a Dios".

IV. LA LABOR DEL ICONÓGRAFO

Consideremos ahora al artista en acción, cuando lleva a cabo lo que previamente ha contemplado. Esta consideración entraña diversos problemas, algunos de índole más teórica y otros en relación con la praxis pictórica.

---

de un acto de contemplación defectuosa. Puede darse, según ello, una desviación del orden hacia el fin de tres maneras: 1) en arte, como cuando un hombre dice: "No sé nada sobre arte, pero sé lo que me gusta"; 2) en conducta, como cuando un hombre dice: "No sé lo que es correcto, pero sé lo que me gusta hacer"; y 3) en especulación, como cuando un hombre dice: "No sé lo que es verdadero, pero sé lo que me gusta pensar".

79 Maritain nos ha dejado, asimismo, un lúcido paralelo entre la prudencia y el arte. La prudencia, que considera la obra en su relación con la moralidad, merece con mayor razón que el arte el nombre de virtud: cf. S. Tomás, *Suma Teológica* I-II, 66, 3, c.; II-II, 47, 4, c., porque hace bueno, pura y simplemente, como toda virtud moral, al hombre que obra. Pero el arte, en cuanto que se aproxima a las virtudes especulativas, y posee, por tanto, más esplendor intelectual, es un hábito más noble. La prudencia es superior al arte por relación al hombre, porque es más necesaria para la vida, pero si se considera el arte en sí mismo le es metafísicamente superior, por ser más noble y más digno: cf. *Suma Teológica* I-II, 66, 3, ad 1. El prudente y el artista se comprenden difícilmente. Por el contrario, el contemplativo y el artista, perfeccionados ambos por un hábito intelectual que les lleva al orden trascendental, están en mejores condiciones de simpatizar. El contemplativo comprende fácilmente al artista y éste admira la grandeza de aquél: cf. *Arte y escolástica*..., pp.106-108.

80 Cit. por P. Michel, art. "Icône", en *DSp.*, t. VII, col. 1230.

1. La Parte del Teólogo y la Parte del Artista

Siendo el icono, sobre todo en la Iglesia Ortodoxa, una de las manifestaciones de la tradición, equiparable en cierta medida a la tradición escrita y a la tradición oral [81], se plantea el tema de la relación del iconógrafo con la autoridad doctrinal y jerárquica. "Al pintor toca solamente el aspecto técnico de la obra –afirma el Séptimo Concilio Ecuménico–, pero todo su ordenamiento claramente pertenece a los Santos Padres y de ellos depende" [82]. Esta decisión tan categórica no expresa, por cierto, una doctrina antiartística, proclive a coartar al pintor de iconos con reglas exteriores, sino el hecho teológico de que la Iglesia considera a los Santos Padres como a los verdaderos pintores de los iconos. Ellos están en el origen del arte sacro porque contemplaron lo que luego se representaría sobre los iconos. "¿Cómo podrá pintar un icono aquel que no sólo no tiene en sí mismo, pero ni siquiera ha visto jamás al arquetipo, o bien, para expresarse en el lenguaje de la pintura, al modelo?", se pregunta Florenskij [83]. Los Padres son la imagen viva de la Tradición, la memoria de la Iglesia, su vida interior. De allí la insistencia de los miembros del Concilio en sus referencias a la tradición patrística. La palabra y la imagen no viven sino en y de la tradición.

El Concilio de los Cien Capítulos exige que los iconos sean pintados según las formas tradicionales, "mirando las imágenes de los pintores antiguos y ateniéndose a buenos modelos". Después del *Stoglav*, aparecieron diversos manuales iconográficos (*"podlinniki"*), que tuvieron amplia difusión. Dichos manuales no fueron confeccionados por las autoridades eclesiásticas, sino por los pintores mismos, incluyendo colecciones de dibujos y esquemas empleados por los iconógrafos en diversas épocas. Su fin es puramente informativo; no prescriben nada sino que proponen modelos, es decir, características esquemáticas del santo o del misterio que se pretende representar, facilitando así el trabajo del pintor. Entre esos manuales se cuenta la ya citada "Hermenéutica de la pintura", del Monte Athos, que ofrece precisas instrucciones a los novicios en la paleta. Para cada uno de los temas posibles sugiere las líneas de la composición, el juego de los colores, las inscripciones,

---

81 Cf. L. Ouspensky, *Essai sur la théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe...*, p.10.
82 Mansi, Nic. II, 6ª sesión, 252.
83 *Le Porte Regali...*, p.63.

las filacterias, los monogramas, las actitudes de los personajes, sus gestos, sus atributos, sus vestidos, sus rasgos, su expresión, en síntesis, toda la simbología de la evocación litúrgica. Respecto de su autor, Dionisio de Agrapha, monje de Tesalónica, no se sabe en qué siglo vivió, si en el XII, XIV o XVI. Se creería que conoció a un maestro famoso, cuyo ejemplo no se cansa de proponer: el gran Pansélinos, el Fra Angélico del Athos; pero la memoria de este ilustre artista también se pierde en la más vaga cronología, si bien algunos se inclinan a situarlo en los primeros años del siglo XVI.

Uno de los rasgos más notables de la iconografía oriental, si se la compara con la occidental, es su evidente uniformidad. De un extremo al otro del mundo bizantino, se encuentran los mismos temas, tratados de la misma manera, y ubicados en el mismo orden. Ello no es sólo atribuible al tradicionalismo oriental. Se explica, como lo ha mostrado Didron, por el empleo generalizado de los ***podlinniki***, de que acabamos de hablar, donde los artistas encontraban no sólo recetas para la preparación de los colores sino también instrucciones detalladas. Al artista le estaba severamente prohibido modificar los tipos tradicionales o inventar nuevos. Se han descubierto, asimismo, numerosos "calcos", o dibujos sobre los que trabajaron los pintores rusos. De lo que se dedujo que todos los iconos rusos sobre un determinado tema parecían copiados del mismo modelo. Muratov exageró el significado de estos calcos, sosteniendo que el pintor de la Rusia antigua gozaba de libertad creadora únicamente en lo que toca a la coloración.

Sostiene Alpatov que semejante opinión parece requerir rectificaciones sustanciales. Los códigos que fijan la iconografía bizantina son de fecha relativamente tardía, y nada prueba que en los siglos XIV y XV el artista estuviese sometido a una tutela tan rigurosa. Los manuales se difundieron ampliamente en los siglos XVII y XVIII, precisamente cuando el conocimiento de la tradición comenzó a debilitarse. Por lo que toca a la pintura de los siglos XIV y XV –la época de oro–, los libros de modelos no tenían una importancia decisiva y vinculante [84].

Debe decirse, con todo, que si se comparan los iconos rusos que muestran la misma composición y se refieren al mismo tema, impresio-

---

84 Cf. *Le icone russe*..., pp.48-50. Acotemos, asimismo, que la canonización de los modelos antiguos significó un saludable freno a la invasión de la pintura occidentalista de la época, teñida de antropocentrismo y subjetivismo.

na constatar que, a pesar de sus semejanzas, no se encuentra uno que copie servilmente al otro. Jamás se encuentran dos iconos absolutamente idénticos. Variando el ritmo de la composición, los contornos, la mirada del santo representado, los matices psicológicos, y sobre todo los colores, los artistas lograban poner una nota personal en la obra que creaban. Adviértense así entre los diversos iconos de un mismo tema semejanzas esenciales y desemejanzas accidentales. La fidelidad de los iconógrafos a los cánones tradicionales permitía que todos, incluidas las personas más incultas, reconociesen inmediatamente el icono de una determinada fiesta o de un santo concreto, sin que por ello hubiesen dos iconos absolutamente iguales entre sí [85].

Podríanse comparar las semejanzas y las variaciones que se advierten entre los diversos iconógrafos con las que se notan en los distintos evangelios. Los cuatro evangelios describen al mismo Cristo, así como los mismos hechos de su vida, pero cada evangelista lo hace a su manera, si bien en total acatamiento a la inspiración de Dios. Así, en el arte icónico, concurren la voluntad divina con la voluntad humana, el canon iconográfico con la iniciativa del artista. En modo alguno el canon implica un atentado a la legítima libertad del pintor, sino la realización de su persona y de su misión en la catolicidad de la Iglesia. Si el canon iconográfico restringe algo, no es ciertamente la creatividad, sino, como todo canon lo hace comúnmente en los diversos campos de la vida de la Iglesia, lo arbitrariamente subjetivo, lo que podría incluso inducir a error a los fieles que contemplan los iconos [86].

2. Fidelidad a la Tradición y "Autoexpresión"

Abundemos sobre esta materia, porque sin duda ofrece una particular dificultad al hombre moderno, tan celoso de sus autonomías. ¿Cómo

85 Si los expertos han podido distinguir no menos de 40 escuelas iconográficas (de Moscú, Iaroslav, Nóvgorod, de este o de aquel siglo, etc.), es porque los artistas, aun manteniéndose fieles a las instrucciones de la Iglesia, no eran meros copistas.

86 Cf. L Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, pp.478-481. Dice Florenskij que si un teólogo-escritor quisiese relatar la vida de la Madre de Dios, prescindiendo de la Tradición de la Iglesia, ¿acaso el lector no tendría el derecho de pedirle las fuentes? Y si no obtuviese una respuesta satisfactoria, ¿no tendría derecho de acusarlo de falso? Y el teólogo-pintor, que representa inadecuadamente a la Madre de Dios, ¿estará exento de ser acusado de falsedad?: cf. *Le Porte Regali...*, p.84.

podía el iconógrafo compaginar la obediencia al canon tradicional con su libertad de expresión? Digamos sin tapujos que la idea de la "libertad del artista" y la "propia expresión" artística, tal cual se concibe en la actualidad, surgió como un colofón de la del "libre examen" de las Escrituras, y de la concepción moderna de la "personalidad".

Estas ideas, claramente occidentales, encontraron audiencia en el seno mismo de la Iglesia Rusa. Ouspensky trae a colación lo que en 1873 decía G. Filimonov: "Según nuestra opinión la iconografía es un arte de iglesia y, por esta razón, no es un arte puramente libre; los iconógrafos son pintores de iglesias y por tanto no son pintores libres". De donde concluía que mientras dicho arte no se hubiese "liberado de servir a las iglesias", no podría "elevarse" al nivel de una creación puramente libre, porque la creación libre es un privilegio de la cultura. Th. Buslaev, por su parte, afirmaba que en la Iglesia, la iconografía no podía "liberarse" en cuanto arte porque estaba "encadenada por los dogmas de la doctrina". Señala Ouspensky que tales afirmaciones provienen de personas ortodoxas y creyentes, que amaban el icono y consagraban su vida al estudio del mismo, de personas que se esforzaban sinceramente por hacer renacer el arte icónico. Pero pensaban que para ello era necesario que dicho arte se volviese "libre", y libre justamente de la Iglesia, de su doctrina [87].

Por eso, el mismo Ouspensky señala la necesidad de volver a la verdadera noción de libertad, en la perspectiva evangélica. La Iglesia no entiende la libertad como una noción abstracta. No existe una libertad en el aire, una libertad "en general", sino de algo concreto. Para la Iglesia, consiste en la facultad de liberarse de las heridas que la caída original ha producido en la naturaleza humana, de modo que el hombre se vuelva, al decir del Damasceno, "señor de sus acciones y libre" [88].

También Coomaraswamy ha incursionado en este tema, si bien aplicándolo al arte tradicional en general. Según él, dicho arte no era, en ningún sentido corriente de la palabra, una forma de "auto-expresión". Quienquiera hubiese insistido sobre su *propio* camino, se habría mostrado más bien un egoísta que un artista; exactamente como el matemático que "descubre" que dos y dos son cinco, e insiste sobre la

87 Cf. *La théologie de l'icône...*, pp.419-420.
88 *De fide orthodoxa* II, 27: PG 94, 961.

belleza y perfección de su propio hallazgo, es una persona extraña más bien que un matemático. No podemos entender esto desde nuestra posición individualística, que aspira a la mayor libertad posible para uno mismo. La filosofía tradicional también tendía a la mayor libertad posible, pero *de* sí mismo [89]. Sin embargo, la fórmula "auto-expresión" puede ser bien entendida. Hemos dicho cómo de la posesión de un arte se sigue naturalmente la operación del artista. Esta operación, fruto de la contemplación de la forma, que de alguna manera se ha interiorizado en el artista, resulta a la postre una auto-expresión, esto es, una expresión de la forma asumida y hecha suya por el intelecto del artista, que se manifiesta en la obra de arte; no, por supuesto, una autoexpresión en el sentido de una exhibición de la personalidad del artista [90].

¿Puede ser libre quien trabaja bajo una fórmula iconográfica determinada?; ¿puede ser libre incluso quien dibuja del natural?, se pregunta Coomaraswamy. Si de hecho alguien copia ciegamente un modelo artificial o un objeto que ya existe en la naturaleza, no es un agente libre, sino que sólo lleva a cabo una operación servil. Tal es el caso en la producción cuantitativa; en ella el trabajo del obrero, por muy competente que sea, puede considerarse mecánico más que artístico. Lo mismo ocurriría con la realización de cualquier rito repetido sin alma. El producto mecánico todavía puede ser una obra de arte, pero el arte no es del obrero, ni el obrero es un artista, sino un mercenario; y ésta es una de las razones por las que una "industria sin arte es brutalidad".

Para que algo sea adecuadamente expresado, debe proceder de dentro, movido por su forma. Pero ello no significa que cuando se practica un arte que tiene "fines fijos y medios de operación determinados" [91] la libertad del artista se vea restringida o negada; sólo están bajo compulsión la obra del académico y la del mercenario. Es verdad que si el artista no se ha conformado *él mismo* al modelo de la cosa que hay que hacer, a su forma ejemplar o ideal, no la ha conocido realmente y no puede trabajar con originalidad. Pero si lo ha hecho, al producirla se expresará realmente *a sí mismo*. "No es que expresa su «personalidad», que se expresa a sí mismo en cuanto «este hombre», Fulano de Tal, sino que se expresa a sí mismo *sub specie aeternitatis* e independientemen-

89 Cf. *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, p.50.
90 Cf. *Teoría medieval de la belleza...*, p.60, nota 41.
91 S. Tomás, *Suma Teológica* II-II, 47, 4, ad 2.

te de su idiosincrasia personal. La idea de la cosa que hay que hacer nace de él, y la vitalidad de la obra terminada procederá de esta vida supraindividual del artista. También de esta forma la operación humana refleja el modo de operación *in divinis*: «Todas las cosas que fueron hechas eran vida en Él» (Jn 1, 31)" [92].

Las formas o modelos ejemplares serán siempre los mismos. Pero la manera de conocerlos será siempre intransferiblemente personal, y por consiguiente también lo será el modo de expresarlos. A lo largo de los siglos cambian las maneras de conocer y el lenguaje de la expresión. Se ha dicho que el estilo es el hombre, en cuanto que es el vestigio infalible de la naturaleza personal del artista; es una auto-expresión inconsciente, no deliberada, del hombre libre. "El orador cuyo sermón no es la expresión de una opinión o filosofía particular, sino la exposición de una doctrina tradicional, habla con perfecta libertad y originalidad; la doctrina es suya, mas no por haberla inventado, sino por haberse conformado a ella (*adaequatio rei et intellectus*). Incluso cuando cita directamente, no repite como un loro, sino que comunica un tema recreado... Sólo cuando una fórmula heredada se ha convertido en una «forma artística» o un «ornamento», destinado a ser imitado como tal sin ninguna comprensión de su significado, sólo entonces se puede propiamente calificar al artista –que ya no es un artesano tradicional, sino un academicista– de falsificador o plagiario. La repetición de las formas clásicas en la arquitectura moderna es generalmente una falsificación en este sentido...; pero el artesano hereditario, que puede estar repitiendo fórmulas heredadas de la Edad de Piedra sigue siendo un artista original hasta que es forzado por la presión económica a aceptar la condición de parásito que satisface la demanda del turista ignorante en busca de adornos para su salón y de lo que él llama «el misterio de Oriente»" [93].

Las conclusiones de Coomaraswamy nos ayudan a entender mejor el sentido del arte sacro y su grandeza no menguada por su fundamento en la tradición. Las normas de la Iglesia, si son correctas y se las entiende bien, jamás cortarán las alas al genio. La Iglesia invita a los artistas a penetrarse del espíritu que animó las grandes obras del pasado,

---

92 A. K. Coomaraswamy, *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, pp.39-41.
93 Ibid., pp.71-73.

les indica su ambiente, su medio nutricio, el terreno donde echaron raíz. Sus prohibiciones sólo miran a ahorrarle falsos atajos [94].

Cerremos este apartado con una interesante a la par que curiosa observación de Evdokimov, y es que el arte no sagrado puede llegar a ser más perfecto, humanamente hablando, que el arte de los iconógrafos, ya que este último, justamente, no busca dicha perfección. El exceso de perfección afectaría el sentido y la finalidad del icono, desviando la mirada del Misterio a lo puramente humano [95]. Sin embargo, nos atreveríamos a acotar, desde otro punto de vista, que la belleza icónica es incomparable, porque está anclada en la trascendencia.

3. La Confección del Icono

No pretendemos acá extendernos acerca de los aspectos técnicos, para lo cual carecemos totalmente de competencia. Nos limitaremos a exponer lo que algunos especialistas han dicho sobre la materia, si bien varios de los considerandos que hacen a la realización del icono, especialmente los que presiden su confección, ya han sido tratados desde un punto de vista más especulativo.

Los iconógrafos no ignoraban, como algunos piensan, las "técnicas" más modernas de su tiempo, pero jamás hicieron de ellas la condición de su propio arte. Especialmente Evdokimov se ha aplicado a explicitar las modalidades empleadas. Señala, ante todo, cómo la relación entre las dimensiones reales de los seres y de las cosas no entran de ninguna manera en un icono, porque su objetivo no es copiar la naturaleza. En lugar de un paisaje, sugiere más bien la presencia esquemática del cosmos, las más de las veces recurriendo a formas geométricas, por ejemplo, a gradas superpuestas de una roca que se alarga hacia lo alto

---

94 Maritain nos ofrece un ejemplo de ello. En 1921, el Santo Oficio prohibió la exposición en las iglesias de ciertas obras del pintor flamenco Servaes, pintor de notable talento. Su Via Crucis, motivo de la querella, había ocasionado incluso algunas conversiones. Sin embargo, la Iglesia lo proscribió de los templos. ¿Por qué? Porque el pintor, fascinado por el *"Ego sum vermis et non homo"*, de Isaías, y concibiendo su Via Crucis como un puro vértigo de dolor, dejó inconscientemente de lado algunas verdades teológicas capitales, como que los dolores y la muerte de Cristo fueron esencialmente voluntarios e instrumentos del Verbo para la redención: cf. *Arte y escolástica*, Anexos..., pp.138-141.

95 Cf. *L'art de l'icône...*, p.80.

(ver lámina 11). Las formas de la naturaleza o de la arquitectura no tienen valor en sí mismas; sólo acompañan las actitudes de los personajes, refuerzan el significado de sus gestos y muestran la sumisión del orden material al misterio que se representa. La naturaleza está viva, pero se manifiesta como inmovilizada y recogida, prestando oídos a la revelación. Los mismos cuerpos humanos aparecen descodificados, desmaterializados, atravesados por la luz divina **(ver lámina 12)**.

El icono trata el espacio y el tiempo con una libertad total, en absoluta sumisión al misterio o personaje representados, disponiendo a su arbitrio de los elementos de este mundo y dejando atrás todas las audacias de la pintura moderna. Puede representar a la Virgen con tres manos, en alusión al milagro de San Juan Damasceno, hacer caminar a un mártir llevando su propia cabeza entre las manos, dar a un "loco por Cristo" los rasgos de un perro, como en el caso de San Cristóbal, poner el cráneo de Adán al pie de la cruz, personificar el cosmos en la figura de un rey anciano, en el icono de Pentecostés **(ver lámina 12)**, y el Jordán en la de un pescador, en el icono del bautismo de Jesús, invertir la perspectiva, y hacer que los personajes del fondo aparezcan más grandes que los del primer plano, para destacar su valor y significación. Lo mismo ocurre con el tiempo. Se asocian los episodios no según su orden cronológico sino según su significación espiritual y mistérica. El icono de la Dormición representa anacrónicamente al hereje Nestorio castigado por atreverse a poner la mano en el ataúd de nuestra Señora. El icono de la Transfiguración representa a los tres apóstoles subiendo al monte, a la izquierda, arrojados en tierra, al centro, volviendo a descender del monte, a la derecha **(ver lámina 9)**. En este último caso, el icono abarca el entero acontecimiento.

En las figuras de los santos, todo está dominado por el rostro, donde el hombre deificado se revela mejor; su representación los muestra más cómo los ve Dios que como los vemos nosotros. El iconógrafo empieza siempre a pintar las figuras por la cabeza; ésta determina la dimensión y la posición del cuerpo y dispone sobre el resto de la composición. Los ojos suelen ser grandes y la mirada fija, en la contemplación del más allá. Los labios finos están privados de toda sensualidad, hechos para cantar la alabanza, consumir la eucaristía y dar el ósculo de paz. Las orejas alargadas escuchan el silencio. La nariz no es más que una curva muy fina, la frente suele ser ancha y alta, acentuando el carácter contemplativo de la existencia cristiana **(ver lámina 15)**. La inmovilidad de los cuerpos, sin ser nunca estática, resulta muy expresi-

LÁMINA 15



Virgen de la Déesis, particular, Teófanes el Griego
s. XV (Moscú, Catedral de la Anunciación)

LÁMINA 16



En Ti se alegra, Escuela de Nóvgorod
s. XV (Nóvgorod, Museo de Historia y Arqueología)

va, porque suscita la intensa impresión de que todo palpita en el interior. “Se avanza por el hecho de estar detenido”, “el pozo de agua viva”, “el movimiento inmóvil”: el icono ilustra admirablemente estas paradojas del lenguaje patrístico y místico donde toda palabra, toda descripción se detienen, impotentes [96].

La confección del icono incluye toda una técnica, minuciosa por cierto. Como dijimos más arriba, no nos sentimos idóneos para exponerla como corresponde [97]. Sin embargo, nos parece que para valorizar en su justo lugar este aspecto aparentemente material del icono nos puede ayudar el recuerdo de la noción tomista del arte que incluye, según Gilson, dos momentos distintos pero inseparables: 1) el arte propiamente tal, que es el conocimiento de lo que el artista quiere hacer y del modo correcto de hacerlo (*recta ratio factibilium*); y 2) una habilidad practicada, es decir, el hábito, adquirido por el ejercicio de las disposiciones naturales, de realizar las operaciones manuales y visuales requeridas para la ejecución de una obra de arte. La definición aristotélica del arte, recogida por Santo Tomás, *“habitus operativus”* [98], designa no sólo el arte, sino también su operación e incluso el producto de esta operación [99]. Los cultores del arte icónico se han revelado verdaderos maestros en ambos momentos, el de la concepción de la obra y el de su realización.

El sentido del icono preside no solamente el procedimiento de su confección sino también el material que ha de emplearse. Florenskij cree descubrir una cierta forma de iconoclasmo en los maestros del color en Occidente, al optar por la tela y los colores al óleo, densos y carnales. Pero repudia aún más las imágenes impresas. Curiosamente relaciona el arte de la impresión con el espíritu del protestantismo, su peculiar concepto de la libertad de conciencia, y su rechazo de la eclesialidad y de la tradición. ¿Qué nos ofrece la imprenta? Un pedazo de papel. La cosa más precaria que se pueda concebir; se altera, se dobla, se moja, se quema. Es el símbolo de lo perecedero. Y sobre el papel se imprime la imagen (“kartiny”, llaman los rusos, con desprecio, a las

96 Cf. P. Evdokimov, *El conocimiento de Dios en la tradición oriental...*, pp.158-163.

97 Puede consultarse al respecto, en E. Sendler, *L'icône, image de l'invisible...*, pp.175 ss., el excelente capítulo sobre “las preparaciones técnicas”, donde el autor se explaya sobre la tabla, la cola, la tela, el dibujo, el dorado, los colores...

98 *Suma Teológica* I-II, 57, 3, c. Maritain habla de “la razón obrera”.

99 Cf. *Pintura y realidad...*, p.30.

imágenes impresas). Los rasgos no se hunden sino que permanecen en la superficie, puro fenómeno..., en el espíritu de Kant. El impreso se ha convertido en un producto multiplicado mecánicamente, cuantitativo y sin alma [100].

Sea sobre la tela, sea sobre el papel, el icono deja de ser tal. Gozando de los colores, el espectador se olvida del material sobre el cual está reproducido. Mentalmente la tela deja de existir una vez que está pintada. Mucho más el papel. El P. Spidlik cree descubrir tras ello un implícito desprecio de la materia. Los iconos, por el contrario, son pintados sobre planchas de madera. La madera, como tal, es una parte integrante de la contemplación. "No se contemplan los colores en lugar de la madera, sino los colores sobre la madera, la madera coloreada, y el artista nos muestra así lo que se puede llegar a hacer con una tabla. Se sabe que el arte moderno pretende revalorizar otra vez la materia, su propia belleza originaria, su ritmo; de ahí que siempre se haya admirado los bloques de piedra de Miguel Ángel, con sus formas nacientes. Los admiradores de iconos descubren una belleza similar: ese pasaje, ese nacimiento de las formas, de los colores y de la luz sobre la tabla de madera. ¿Una simple cuestión de gusto artístico? Seguramente mucho más que eso. Un proverbio ruso dice: De la misma plancha de madera se puede hacer un icono o cualquier otra cosa. Lo que allí cuenta es el «devenir» que le da ritmo al «pasaje», que debe continuarse en la contemplación" [101].

Alpatov ha analizado cuidadosamente los diversos tipos de composición que se estilan en los iconos que representan conjuntos. El primero de ellos se encuentra en iconos como el de la Anunciación, o la resurrección de Lázaro, donde se contraponen dos figuras o dos grupos de figuras separadas por un intervalo. Las figuras se disponen mirándose entre sí; un remoto modelo podrían ser las metopas de los templos de la Grecia antigua. Tal disposición corresponde al canto antifonal, donde dos coros, distribuidos en opuestas cantorías, dialogan entre sí.

El segundo modo es el de la procesión con numerosos participantes, como es el caso en los iconos de la presentación en el Templo (**ver lámina 8**) o la entrada en Jerusalén. Las figuras se mueven en la misma

100 Cf. *Le Porte Regali*..., pp.118-123.
101 "El icono, manifestación del mundo espiritual"..., p.96.

dirección. Corresponde al canto coral a una sola voz, y suele expresar la unanimidad, la fiesta, el triunfo.

El tercer tipo se caracteriza por la presentación de dos planos o niveles, de modo que uno, el que está en la parte superior, quede resaltado, mientras que el otro, ubicado en la zona inferior, aparezca como dependiendo del primero. Esta manera es observable en los iconos de la Transfiguración **(ver lámina 9)** o de la Ascensión. Las composiciones de este estilo realzan el concepto de jerarquía.

Además de estos tres tipos, los artistas recurrieron a soluciones compuestas, como en los iconos "En Ti se alegra" **(ver lámina 16)** o la "Intercesión de nuestra Señora". Uniendo el segundo y el tercer modo, se conserva el predominio de la figura central, pero a los lados se representan procesiones de figuras. La simbología es claramente cósmica, y el principio de coralidad es introducido en el sistema jerárquico.

La simetría, que constituye una peculiaridad de numerosos iconos, da la sensación de equilibrio, y expresa la convicción de que todo lo que se representa tiene continuidad. En otras ocasiones, el artista emplea un recurso diverso, el de la repetición rítmica, que comunica a la imagen dinamismo y movimiento. En el icono de la "Batalla de los novgorodienses contra los suzdalianos", por ejemplo, que se conserva en el museo de Nóvgorod, hasta sobre el campo de batalla los guerreros galopan a igual distancia uno del otro [102].

V. LOS GRANDES ICONÓGRAFOS RUSOS

Si bien los iconógrafos fueron muy numerosos, la costumbre del anonimato impide que sepamos sus nombres. Con todo, conocemos a algunos de especial relevancia, particularmente tres que se relacionan, con mayor o menor certeza, a obras determinadas y a ciertas corrientes del arte icónico.

En primer lugar *Teófanes el Griego*, el único pintor del siglo XIV cuyo nombre nos han comunicado los cronistas, y que trabajó principal-

102 Cf. M. Alpatov, *Le icone russe...*, pp.181-189.

mente en la zona de Nóvgorod. A juzgar por sus obras, de impronta todavía bizantina, Teófanes es un representante típico del Renacimiento de los Paleólogos. Su arte, verdaderamente admirable, se caracteriza por la tensión dramática, la pasión y el patetismo, dentro de una impresionante sacralidad.

Durante la vida de Teófanes, la ciudad de Moscú fue adquiriendo cierta importancia cultural, y la pintura moscovita quiso aprovechar el legado de Bizancio, por lo que el metropolita Teognosto invitó a un grupo de artistas griegos para que decorasen con pinturas murales su catedral. Hacia 1395, Teófanes el Griego estaba ya en Moscú, y allí había de permanecer hasta su muerte.

No es posible obviar una comparación entre Teófanes y otro gran pintor griego, Domingo Theotocópulos, apodado "el Greco". Este artista inmortal recibió la primera educación en Creta, su isla natal, y luego estudió en Venecia; pero su larga permanencia en Toledo, su hogar adoptivo, lo convirtió en uno de los representantes más típicos del arte español. De modo análogo, el genio artístico de Teófanes alcanzó en Rusia la plenitud de su florecimiento.

Entre las obras que nos ha dejado se encuentra la espléndida "tchina" o fila de iconos, en la catedral de la Anunciación de Moscú, con las figuras de la Virgen (**ver lámina 15**), los Apóstoles, Arcángeles y santos obispos. Es un trabajo verdaderamente monumental, pletórico de colorido. Si bien no hay certeza absoluta de que haya sido Teófanes en persona el autor de ese iconostasio, ciertamente es de los últimos años del siglo XIV o comienzos del XV, y de no ser él, sólo un artista muy cercano a Teófanes, uno de sus alumnos, pudo haberlo ejecutado.

Asimismo decoró la iglesia novgorodiana de la Transfiguración del Salvador de Ilyana. A juicio de Bouyer, quizás no haya en el mundo nada más impresionante que ese conjunto de frescos, destacándose las figuras de los patriarcas, pero por encima de todo la serie sin par de los Padres del desierto, muy particularmente de los estilitas [103].

Calificado por sus contemporáneos de "filósofo muy sabio", dice de él Epifanio el Sapientísimo que, cuando trabajaba, "concebía en su espíritu lo lejano y lo espiritual, porque con sus ojos de carne, ojos iluminados, contemplaba la belleza espiritual".

---

103 Cf. *Verité des Icônes...*, p.53.

Pero, por sobre todo, destaquemos la figura de *Andrei Rubliov* (1370-1430), el más grande de los iconógrafos rusos. Numerosas fuentes literarias aseguran que fue monje. Sus años juveniles transcurrieron en el famoso monasterio de la Trinidad, fundado por San Sergio de Radonetz. Más tarde vivió en el monasterio de Andronikov, en Moscú, fundado por uno de los más íntimos discípulos y compañeros de San Sergio, el venerable Andronik, su primer abad. Digamos algo de San Sergio, ya que su espiritualidad ejerció notable influencia sobre Rubliov.

San Sergio es una figura estelar en la historia de Rusia [104]. Fue él quien alentó al gran duque de Moscú, Dimitri Donskoi, a lanzarse contra los tártaros, que ocupaban casi todo el territorio de Rusia. Efectivamente, Dimitri los venció en Kulikovo, en 1380. Pertenece a Teófanes el Griego el célebre icono de la Virgen del Don, que acompañó al gran duque en el combate.

Después de dicha batalla, aumentó considerablemente la importancia política del principado de Moscú. Se daban así las condiciones necesarias para un florecimiento general de la cultura. La vida de Rubliov se desarrollaría en estos años tan trascendentales para la historia de Rusia. La victoria de Kulikovo fue, sin duda, de gran importancia. Sin embargo, el enemigo mantenía bastante poder. Los principados rusos seguían pagando tributo a la Horda, y los tártaros continuaban sus incursiones sangrientas en Rusia. Con todo, poco a poco se fue consolidando la convicción de que en la unión de las fuerzas feudales se escondía la garantía de la victoria final sobre los mogoles y la liberación total del país. Kulikovo, al mostrar con claridad de qué eran capaces los rusos, despertó la conciencia nacional. Rubliov respiró este ambiente político-religioso. Se sabe, asimismo, que trabajó en varias ocasiones para el gran príncipe Vasilij Dimitrievic, hijo del héroe de Kulikovo.

Volvamos un poco atrás para entender mejor el espíritu en que se abrevó Rubliov. No fue otro que el impulso místico del monasterio de la Trinidad. San Sergio de Radonetz (1313-1392) había centrado toda su vida religiosa en torno al misterio de la Santísima Trinidad, tema de su incesante contemplación. No sólo dedicó la iglesia principal de su convento a ese excelso misterio sino que se esforzó para que la uni-

104 Sobre su vida y espiritualidad cf. mi *De la Rus' de Vladímir al "hombre nuevo" soviético...*, pp.130 ss.

dad trinitaria encontrase un reflejo humano en su entorno inmediato y hasta en la vida política de su patria. Se puede decir que reunió toda la Rusia de su lacerada época alrededor de su monasterio, con el deseo de que los hombres "por la contemplación de la Santa Trinidad venciesen el odio desgarrante del mundo". En la memoria del pueblo ruso, sigue siendo el protector celestial, y el heraldo del misterio trinitario, de su Luz y de su Unidad. Sergio murió en 1392 y lo sucedió San Nikón, su discípulo, que sería abad hasta su muerte, en 1426. En 1408, los tátaros destruyeron casi totalmente la abadía edificada por Sergio, y Nikón se abocó a su reconstrucción. Fue entonces cuando se dirigió al ya célebre iconógrafo Rubliov para que pintase un icono de la Santa Trinidad en recuerdo de San Sergio, cuyas reliquias perdidas se acababan de encontrar. Le encargó, asimismo, que junto con su compañero y maestro Daniel, decorase el entero iconostasio de la iglesia de la Trinidad. Ambos se abocaron al cumplimiento del encargo.

Resulta muy difícil señalar una precisa línea de demarcación entre las obras de Rubliov y las de Daniel, tanto más cuanto que en aquella época se estilaba el trabajo en corporación. Sea lo que fuere, el hecho es que Rubliov expresó todo el vigor y el encanto de su arte en su icono religioso-político de la Trinidad **(ver lámina 2)**. En homenaje del santo que había congregado a Rusia en torno a la catedral de la Trinidad, erigida en pleno desierto, Rubliov delineó la imagen de la Tríada Divina en torno a la cual debía reunirse la patria y el universo entero, de modo que todos fueran uno "como nosotros somos uno" [105].

Al parecer, Rubliov debió su educación artística a la escuela de pintura del siglo XIV que con toda justicia se denomina "escuela novgorodiana". De ser exacta esta opinión, Rubliov podría ser considerado como el representante del arte de Nóvgorod en tierra moscovita, con el mismo título que su predecesor, Teófanes el Griego. Lo cierto es que para su formación resultó decisivo el último decenio del siglo XIV. Según el crítico de arte Lazarev, Teófanes habría sido el artista que produjo la más fuerte impresión sobre el joven Rubliov. La obra de Teófanes encontraba gran resonancia en Moscú, y los moscovitas corrían a admirar las obras del "filósofo muy hábil". Rubliov debió pasar horas enteras ante los iconos y frescos de Teófanes, deslumbrado

---

105 Cf. E. Trubeckoj, *Studio sulle icone...*, p.183. Hoy se ha pretendido sostener, con gran escándalo de los rusos, que el icono de la Trinidad no pertenece a Rubliov.

ante su elevada perfección artística. En 1405 ambos trabajaron juntos, codo a codo. Es indudable que Teófanes hizo a Rubliov partícipe de las mejores tradiciones monumentales de la pintura bizantina, agudizó su notable don colorístico, le enseñó nuevos procedimientos de composición, y fue su inmediato predecesor en la creación de la forma clásica del iconostasio ruso [106].

Sin embargo, hemos de reconocer que si bien Teófanes dejó en él una huella profunda, las tendencias artísticas de Rubliov tomaron derroteros originales. En este sentido, el patetismo de Teófanes contrasta con el equilibrio sereno y la armonía contemplativa que caracteriza el arte de Rubliov. Estamos ante dos vías muy diferentes. Rubliov se formó en el entorno de los discípulos inmediatos de San Sergio, y allí bebió el espíritu hesicasta, de un nivel tan elevado, que su influencia debió ser mucho más determinante que la de Teófanes [107].

Con Rubliov, el arte sagrado, sin perder sus raíces bizantinas, se rusifica más y más. La Iglesia en Rusia asumía todo lo asumible de su pueblo. Dicha asunción, dice Lazarev, "se manifestó en la expansión del culto de santos locales, al que se incorporaron muchos elementos de la vida rusa, y en la constante influencia del tipo étnico nacional sobre la pintura de iconos. Por último, se reveló en la gama de colores, que adquirió extraordinaria brillantez y alegría, así como en la importancia cada vez más marcada de la línea, sobre todo del contorno, que tanto apreciaron los pintores rusos de iconos. Gradualmente el icono ruso fue convirtiéndose en la gran forma artística nacional de la Rusia medieval. En el siglo XIV este largo proceso había alcanzado, por así decirlo, su culminación lógica" [108].

Rubliov toma los colores para su paleta no del tradicional canon cromático, sino de la naturaleza rusa que lo circunda, cuya belleza sintió indudablemente como ningún otro. Su espléndido celeste se inspira en el azul del cielo en primavera, sus blancos recuerdan los abedules tan caros al hombre ruso, su ocre dorado se asemeja a las hojas caídas en otoño, su verde-oscuro recuerda los bosques de pinos. Los colores de la naturaleza rusa son asumidos por Rubliov, en una gama de rara

106 Cf. V. N. Lazarev, *Rublev*, Ed. per il Club del Libro, Milano, 1966, p.18.
107 Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, p.245, nota 48.
108 Cf. "Iconos de la antigua Rusia", en rev. *El Correo* (Unesco), dic. 1957, 14-15.

belleza, y traducidos al lenguaje poético del arte, con evidentes resonancias musicales y sinfónicas [109].

Señala Lazarev que la mayor parte de sus imágenes están compuestas según el principio romboidal: la figura tiene la máxima anchura en la parte media y va restringiéndose hacia arriba y hacia abajo, lo que le da un carácter particularmente espiritualizado [110].

Si bien la pintura de Rubliov es serena y sedante, ello no significa que infravalorase el valor paradigmático de los santos guerreros que lucharon por la libertad de su Patria. En la catedral de la Dormición de Moscú, se podían ver numerosas figuras de estos santos, por lo general dispuestas en un registro más bajo, lo que hace evidente cuán afines fuesen también a Rubliov, testigo de los grandes acontecimientos históricos en que triunfó la fuerza de los ejércitos rusos, los ideales del valor guerrero. Y si se hubiesen conservado todas las figuras de los combatientes por él pintadas (sólo se conserva una sobre el pilastro central sudoccidental), es probable que tuviésemos una galería de figuras magníficas por la expresión de su fuerza viril.

A comienzos del siglo XVI, San José de Volokolamsk, en su *Respuesta a los que están deseosos de saber*, exalta la grandeza de Rubliov en los siguientes términos: "Los maravillosos y célebres iconógrafos Daniel, su discípulo Andrés, y muchos otros que les eran semejantes, tenían tal virtud y tal celo por la vida monástica que merecieron recibir la gracia divina; elevaban constantemente su espíritu y su pensamiento hacia la luz inmaterial y divina y su ojo carnal hacia las imágenes del Cristo Señor, de su purísima Madre y de todos los santos, pintadas con colores materiales" [111]. En esa misma *Respuesta* se relata cómo, cuando se celebraba cada año la fiesta de Pascua, Daniel y Andrés solían sentarse juntos, contemplando por horas y horas los iconos, inundados "de gozo y serenidad divina... elevando su espíritu a la luz inmaterial y divina" [112]. Esta mirada era la del contemplativo, tan sustancialmente diversa de la que caracteriza, por lo general, a los visitantes de museos, e incluso a los críticos de arte.

109 Cf. V. N. Lazarev, *Rublev...*, p.78.
110 Cf. ibid., p.79.
111 Cit. en L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, pp.232-233.
112 Cf. V. N. Lazarev, *Rublev...*, p.126.

En *La vida de Nikón* se lee que Daniel y Andrés, que se habían hermanado en el común trabajo del arte sacro, al término de su vida se fueron también como hermanos hacia el Señor. El humilde Andrés se fue primero y después lo siguió Daniel, su compañero de ayunos. Cuenta el cronista que cuando Daniel estaba ya muy grave, vio en cierta ocasión a su querido Andrés en gloria, que lo llamaba a seguirlo "en la felicidad infinita". Entonces, lleno de alegría, relató lo sucedido a sus hermanos que lo rodeaban, y así entregó con gozo su espíritu al Señor [113].

Inmenso fue el prestigio de Rubliov. En las decisiones del Concilio de los Cien Capítulos se decidió que los iconógrafos debían hacer sus imágenes "según los antiguos modelos, como pintaban los pintores de iconos griegos y como pintaban Andrei Rubliov y otros célebres pintores".

Rubliov fue recientemente canonizado por la Iglesia Ortodoxa de Moscú, en el marco de los festejos que se realizaron en Rusia con motivo del Milenio de la conversión de Vladímir de Kiev [114]. Dice Evdokimov que la canonización de los iconógrafos erige el arte sacro en camino de santidad, y, por otra parte, hace de sus iconos un "lugar teológico", una de las fuentes de la teología. "Si en Occidente es el dogmático quien informa y guía al artista, en Oriente es el dogmático quien se informa y se instruye en la visión de un verdadero iconógrafo" [115].

El tercer gran iconógrafo es *Dionisio* (1435-1508, aproximadamente). Este artista trabajó sobre todo en el monasterio de Teraponte. La historia de dicho monasterio hunde sus raíces en el de la Trinidad. Relata la historia que Sergio iba con frecuencia a la abadía de Moscú, filial de la suya, y en esos casos solía dirigirse directamente a la panadería, donde trabajaba un monje llamado Cirilo, con quien se entretenía conversando largamente sobre temas espirituales. En cierta ocasión la Santísima Virgen se le apareció en sueños a Cirilo, encomendándole la fundación de un nuevo monasterio en el Lago Blanco. Cirilo escogió para acompañarlo a un monje llamado Teraponte, que conocía bien

113 Cit. en ibid., pp.94-95.

114 En esa ocasión fueron canonizados también Dimitri Donskoi, el héroe de Kulikovo; Ambrosio, *stáretz* del monasterio de Optina Pustinia, confesor y guía de Dostoievski y otros grandes literatos del siglo pasado; Paisi Velitchkovsky, que comenzó la compilación de la Filocalia, etc.

115 *L'art de l'icône...*, p.181.

dicha región, y se lo llevó consigo hacia el norte, donde efectivamente fundó una abadía muy austera. Más tarde Teraponte inició, a cuatro leguas de la ciudad de Kirillov (provincia de Nóvgorod), en medio de dunas y bosques, aún hoy espesos, un nuevo monasterio. La abadía, que con el tiempo tomó su nombre, llegó a ser, a fines del siglo XV, una de las más importantes del norte de Rusia. La iglesia del monasterio se eleva al borde de un pequeño lago, y es en ella donde se conservan los frescos realizados por Dionisio y por sus hijos entre los años 1500-1501, que forman el más espléndido conjunto pictórico de la antigua cultura rusa.

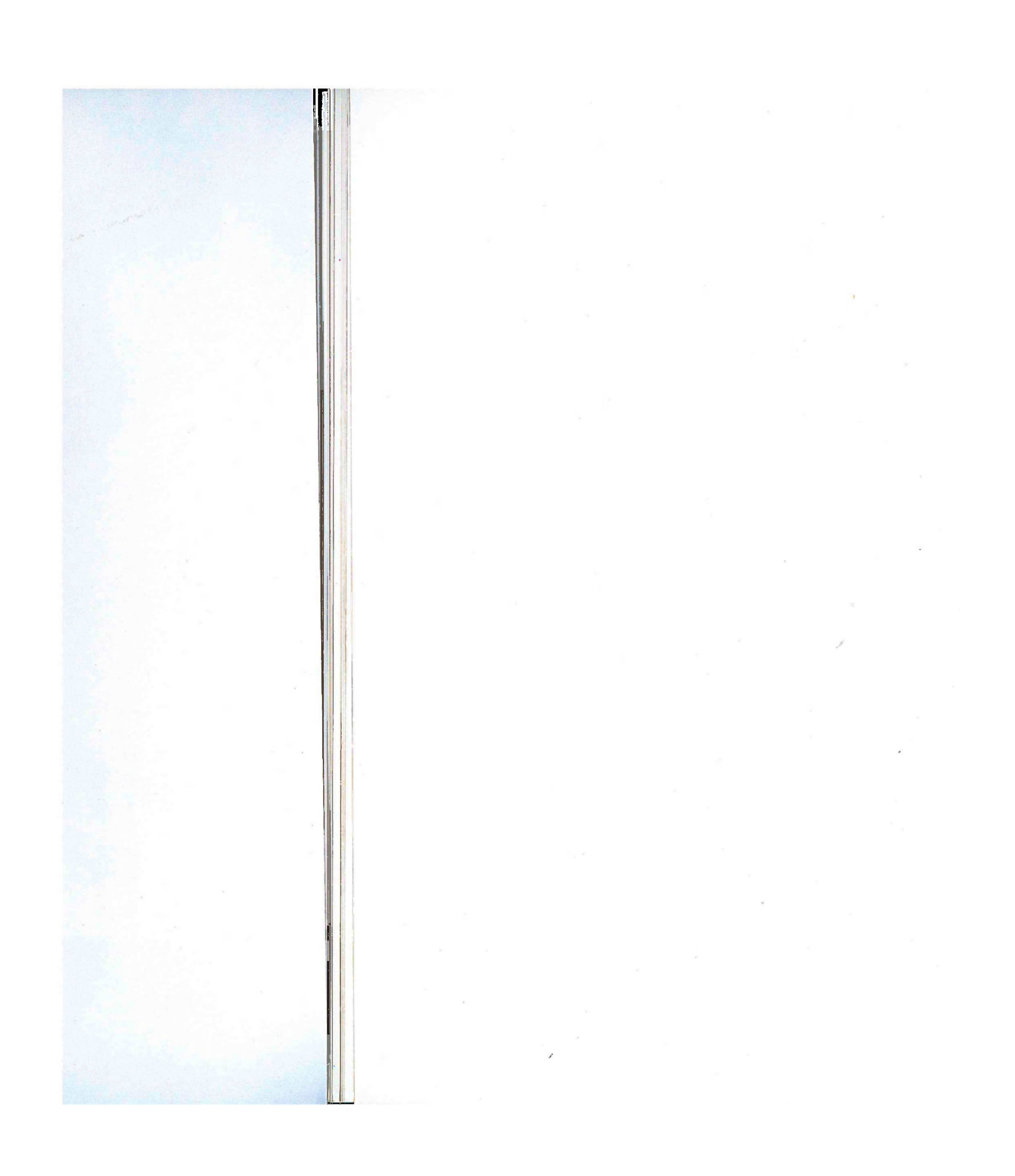
En esos frescos, que cubren los muros de la iglesia, se percibe el estilo del icono, transpuesto con un prodigioso sentido de la medida. Como el monasterio estaba consagrado a la Natividad de María, casi todos los frescos se refieren a la Madre de Dios. Ya en la misma entrada, aparece la Virgen sobre la pared exterior, en la escena de la Déesis, intercediendo ante el Señor, juntamente con el Bautista. Encima de la puerta está representada la Virgen de la Encarnación. En la curva del ábside se destaca la Reina del Cielo, sentada sobre un trono de oro, con manto color púrpura, recibiendo el homenaje de los arcángeles Miguel y Gabriel, que reverentemente se inclinan ante ella. En la nave –columnas y paredes– la Virgen es glorificada con diversas ilustraciones del himno *Akáthistos* (la Anunciación, la Visitación, la duda de José, la Adoración de los pastores y de los magos, la Huida a Egipto, la Presentación en el Templo), así como con la representación de los distintos Concilios que proclamaron y explicaron el dogma de la Encarnación, según un esquema reiterado: el emperador, vestido de púrpura, preside desde el trono; a la izquierda, la asamblea de los obispos en casullas decoradas con cruces azules y rojas; y a la derecha los herejes confundidos. La fiesta de la Intercesión de nuestra Señora, instituida en la segunda mitad del siglo XII por el gran príncipe Andrei Bogolyubskij, quien había visto en sueños a la Virgen rogando por Rusia, es conmemorada con una vasta composición donde se ve a la Madre de Dios, de pie en medio de una iglesia de tres cúpulas, extendiendo por encima de un Zar y de un Patriarca su velo protector. Así, fuera de la cúpula central, reservada, como de costumbre, al Cristo Pantocrátor, y los pequeños ábsides laterales donde están las figuras a medio cuerpo de San Juan Bautista alado y San Nicolás Taumaturgo, no hay ningún lugar en este vasto conjunto iconográfico que no concurra, directa o indirectamente, a la exaltación de nuestra Señora.

El conjunto se completa con las figuras de ocho santos guerreros, representados sobre los pilares, y con los medallones de los santos mártires que forman friso sobre los arcos de la cúpula. A ambos lados de la puerta, dos arcángeles montan guardia: el uno registra sobre un pergamino a los fieles que ingresan en la iglesia, el otro amenaza a los impuros y sacrílegos con el filo de su espada.

Afirma Ouspensky que, en el plano religioso, los frescos del monasterio de Teraponte constituyen una ilustración visible de la espiritualidad hesicasta. Sus personajes están penetrados de una belleza que no es de la tierra, sino redundancia de la oración interior [116].

Por encontrarse en un lugar apartado, el monasterio de Teraponte se ha salvado del "saqueo" de los restauradores. Muratov compara al novgorodiano Dionisio con los grandes maestros italianos del primer Renacimiento, y sus frescos le recuerdan los de Giotto en la Arena de Padua.

116 Cf. *La théologie de l'icône...*, p.243.



Capítulo Noveno

DECADENCIA Y RESTAURACIÓN DEL ARTE SACRO

ANTES de dar por terminadas nuestras reflexiones sobre el icono, nos parece conveniente exponer, aunque sea de manera suscinta, el proceso del arte sacro en estos últimos siglos. En Rusia, desde las postrimerías del siglo XVII, y en el Occidente, a partir del Renacimiento, se advierte un sostenido receso del arte litúrgico, cuyos síntomas vamos a bosquejar. Pero para enmarcarlo mejor, analizaremos primero el proceso del arte en general.

1. EL DECLINAR DEL ARTE EN OCCIDENTE

Obsérvase en Occidente, sobre todo desde el siglo XV, cuando culmina lo que se ha dado en llamar el primer Renacimiento, una progresiva decadencia del sentido trascendente y metafísico del arte, una progresiva des-vinculación de sus raíces ontológicas, un creciente enclaustramiento en el hombre y en el arte mismo.

Por cierto que los críticos de arte divergen en sus apreciaciones. De entre todos los que hemos frecuentado, no hemos encontrado ninguno que nos ofreciera, a nuestro juicio, una visión tan profunda como H. Sedlmayr [1] del cual hemos leído cuatro obras, una mejor que otra, a

1 H. Sedlmayr nació en 1896 en la frontera austrohúngara. Tras estudiar en Viena, se recibió de arquitecto, especializándose en historia del arte. Fue profesor de la Universidad de Viena y de Munich. Académico de Ciencias en Erfurt y Viena, fue asimismo director del Instituto de Historia del Arte en la Universidad de Salzburg. Autor de numerosas obras, a algunas de las cuales aludiremos ampliamente en el presente capítulo.

saber, *La revolución del arte moderno* [2], *El arte descentrado*, que lleva como subtítulo: Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época [3], *Épocas y obras artísticas*, en dos tomos [4], y *La muerte de la luz* [5]. Si bien, como es fácil de entender en una consideración tan compleja, no compartimos en su totalidad la entera gama de sus opiniones, creemos sin embargo que pocos autores están en condiciones de ofrecernos como él una visión tan complexiva, tan filosófica y, hasta se diría, tan teológica del proceso del arte en los últimos siglos.

Antes de abocarse a la consideración de los siglos XIX y XX, que en nuestra opinión constituye lo más logrado de sus análisis, Sedlmayr intenta una apretada síntesis de lo acaecido en el arte occidental desde el siglo VI, señalando cuatro épocas, de las cuales las dos intermedias se hallan emparentadas por su tema central. La primera es la del prerománico y románico (550-1150), que califica como la época del *Dios-Señor*, porque en ella Cristo es representado sobre todo en su divinidad, como rey soberano del Universo. La segunda época es la del gótico (1140-1470), que llama la del *Dios-hombre*, ya que en ese tiempo, dominado por el espíritu de San Bernardo, Cristo no es representado en la anterior actitud de majestad temible o con los rasgos del juez severo, sino más cerca del hombre, rodeado de nuestra Señora y de los santos; en un segundo momento, se lo mostrará en su desamparo, su quebranto y su pena, en las imágenes conmovedoras de la Pasión. El tercer momento, el del Renacimiento y Barroco (1470-1760) es caracterizado como el período del *hombre-Dios* y del *hombre "divino"*, ya que en él la figura central es la del hombre "grande", enérgicamente exaltado como el colaborador de la obra creadora de Dios; su cuerpo es admirado en su esbelta desnudez, y Cristo mismo es concebido como el hombre supremo, el resurrecto, con torso de atleta; las "ascensiones" y "apoteosis" pueblan los techos de las iglesias barrocas; y en el campo profano adquieren especial relevancia los palacios del "divino" hombre, visto a la luz de dos figuras mitológicas centrales: Hércules y Helios. Finalmente, la cuarta época, la Edad Moderna (de 1760 a...), es la del *Hombre Autónomo*, un tiempo dominado por el abismo abierto entre Dios y el hom-

2 Rialp, Madrid, 1957.
3 Labor, Barcelona, 1959.
4 Rialp, Madrid, 1965.
5 Monte Ávila Ed., Caracas, 1969.

bre, que ya se considera independiente, y sustituye a Dios por ídolos como la naturaleza, la razón, su mismo arte, la máquina, el caos... [6].

Tratemos de sistematizar, con la ayuda de diversos expertos, las características del arte moderno, que nos servirán de marco referencial para nuestras ulteriores consideraciones sobre el estado actual del arte sagrado. Porque el arte, para ser verdaderamente tal, debe mantener su relación con el hombre entero, a quien se le ha encomendado buscar, al mismo tiempo que lo bello, lo verdadero y lo bueno. Lo que hay que entender es que un mundo que se ha ido alejando progresivamente de Dios, no puede menos de resentirse también en su arte. La visión según la cual el tema central de la historia es, como decía Goethe, la batalla entre la fe y la incredulidad, afecta profundamente al arte, como se nota sobre todo por lo acontecido en los dos últimos siglos. No es posible referirse a la decadencia del arte desvinculándola de la decadencia del hombre.

Sedlmayr adhiere a lo que en 1939 expresaba René Huyghe: "Para muchos, el Arte no es más que una diversión al margen de la vida real. No se dan cuenta de que muerde en el mismo corazón de la vida y pone de manifiesto sus secretos no intuidos; de que constituye la confesión más directa y franca, por ser la menos premeditada. En el Arte aparece sin máscara alguna el alma de una época; ésta se busca a sí misma gracias al Arte, revelando los prejuicios, la sensibilidad y las obsesiones de las gentes" [7]. Más aún, el mismo Sedlmayr se propuso mostrar la posibilidad de relacionar "casi todos los «hechos característicos» más importantes del arte de los siglos XIX y XX con el vasto fenómeno del deísmo y del ateísmo" [8]. Todo parece indicar que el hombre se va ale-

---

6 Cf. *El arte descentrado...*, pp.202-214. Sedlmayr ha estudiado también este mismo proceso tal cual se refleja en la arquitectura, desde la catedral hasta la fábrica, en un análisis apabullante no sólo por su erudición sino también por su diafanidad. Allí habla del culto del jardín, la arquitectura conmemorativa, el museo, el edificio utilitario, el teatro, la sala de exposición, la fábrica, indicando lo que se esconde tras estas sucesivas "preferencias". Señala asimismo la decadencia arquitectónica de las urbes modernas, con sus arrabales sin personalidad, que prolongan la ciudad en el campo. Una edificación meramente "funcional" hace que el ingeniero vaya prevaleciendo cada vez más sobre el arquitecto. "El centro de nuestras viejas ciudades –se atrevió a recomendar Le Corbusier–, con sus catedrales y templos, debe ser destruido y reemplazado por los rascacielos". Cf. *La revolución del arte moderno...*, pp.143-158.

7 Cit. en *El arte descentrado...*, pp.8-9.

8 *La muerte de la luz...*, p.115. El lector quizás se pregunte por el nombre de este libro. El A. dice que se inspiró en las observaciones de A. Stifter sobre un eclipse ocurrido en 1842; al describirlo, parecía estar pintando exactamente el eclipse del espíritu: todo comenzó con un os-

jando de su centro, se va apartando de sí mismo, lo que el arte expresa con claridad no igualada acaso por ningún otro fenómeno [9].

Entremos en materia.

1. Humanismo Racionalista

Lo primero que advertimos en el arte moderno es su tendencia a la exaltación del hombre en el marco de una notoria prescindencia del orden sobrenatural. Esta inclinación, que lo distancia sustancialmente del arte tradicional, resulta paralela al proceso contemporáneo de racionalización de la religión, operado por las corrientes deístas. Los últimos siglos han ido relegando a Dios a la máxima lejanía, ya que el deísmo lo concibe como soberanamente alejado del mundo, desinteresado de él, un "Dios ausente", que ha fabricado y puesto en marcha la máquina de relojería del universo, y luego se ha ido, dejándolo todo en nuestras manos. Semejante postura hace imposible cualquier tipo de relación personal con Dios, así como evacúa todo lo que huela a misterio; la misma religión cae bajo la férula de la razón natural.

Para Sedlmayr, el gran paso se franqueó cuando el hombre creyó que podía vivir sin símbolos. Fue la victoria de la razón sobre el símbolo [10]. El artista del Renacimiento pensó que el arte tradicional ignoraba la anatomía y la perspectiva, sin comprender que aquel arte se expresaba de esa manera no por ignorancia sino porque concedía prioridad a las formas intelectuales, a las significaciones simbólicas. El proceso de desimbolización afectó también a la misma religión, quizás bajo el influjo del pensamiento de Kant, ciego para el misterio, el culto y el simbolismo, que a su juicio no son sino meros fenómenos [11].

---

curecimiento inicial de la luz, tras lo cual una extraña calma, un silencio sepulcral (es la disminución de la luz interior); luego, en un segundo momento, los objetos comenzaron a brillar con colores nunca vistos, sobre todo de tinte rojo, el hombre parecía un espectro (es la etapa trágica del arte); finalmente, murió la luz...: cf. pp.9-11.

9 Aludiendo a esta realidad, Sedlmayr tituló otro de sus grandes libros: *El arte descentrado*. Allí demuestra fehacientemente cuán superficial sería pretender explicar todo por un mero cambio de estilos, o en base a una historia estilística. Lo que hay es un cambio en el hombre, que se va yendo hacia la periferia de su ser.

10 Cf. *La muerte de la luz...*, p.136.

11 Cf. J. Hirschberger, *Historia de la Filosofía* II, 12ª ed., Herder, Barcelona, 1986, p.218.

El racionalismo positivista del siglo XIX pretendía haber llegado a la última etapa en la evolución del hombre, la edad de la razón, luego del infantilismo medieval. Es la época del arte-foto, donde el logro no consiste ya en revelar la interioridad, sino el parecido anatómico con el modelo. Es, asimismo, el tiempo del triunfo de la geometría. La veneración de la geometría por parte de los arquitectos de la Revolución Francesa es un colofón de la concepción deísta de Dios como el Geómetra del Universo [12]. Porque aunque el racionalismo deísta se propuso acabar con los símbolos, en realidad lo que hizo fue establecer otros nuevos, si bien más abstractos: la humanidad, la razón, el progreso, la ciencia, etc.

Para Sedlmayr la fórmula exacta del deísmo es la separación de Dios y del hombre bajo la necesaria eliminación del medio, el Dios-Hombre. Esta separación es quizás la forma primera de todas las ulteriores separaciones [13].

2. Autonomismo Narcisista

La mutación que se manifiesta en el arte moderno no es, simplemente, un cambio de estilo sino el reflejo de una nueva religión, o un sucedáneo de religión: la fe en la omnipotencia del hombre que ha conquistado su absoluta autonomía, sobre la base de su creencia en la técnica y el progreso científico [14]. Desde este punto de vista, el siglo XX se distingue sustancialmente del XIX. El siglo XIX fue un siglo politeísta, o mejor dicho, un siglo de ídolos que pugnaban entre sí. El siglo XX, por haber logrado desplazar a todos los ídolos para quedarse con uno solo –la autarquía total del hombre con su libertad ilimitada– se muestra con un monolitismo mucho más acentuado que el XIX.

Los cuatro últimos siglos se han caracterizado por una progresiva des-vinculación de sus raíces. El primer desarraigo fue respecto del Dios de la revelación en pro de la naturaleza o, más en general, del or-

---

12 Cf. H. Sedlmayr, *El arte descentrado...*, p.238. Se sabe que la geometría es predileccionada por la masonería. La letra "G" mayúscula significa en el ritual masónico tanto *Geometrie* como *Gott* (Dios).

13 Cf. *La revolución del arte moderno...*, pp.215 ss.

14 Cf. *La muerte de la luz...*, p.191.

den natural. Es cierto que, como afirma Weidlé, si el arte siguió viviendo durante siglos sin conservar lazos visibles con la religión cristiana, sin embargo los vínculos invisibles de alguna manera persistieron. El artista de los tiempos modernos, un Shakespeare, un Goethe, un Pushkin, vivía en un mundo que no estaba ya impregnado de religión (como lo había sido el mundo de Dante), pero seguía siendo humano, respetuoso de la conciencia moral y movido por energías cripto-religiosas. El artista, aun en el caso de que no fuera creyente, celebraba empero en su arte un sacramento cuya última justificación era de naturaleza religiosa. "Un sacramento puede ser llevado a cabo aun por manos pecadoras; el arte de nuestros días se descompone no porque el artista sea un pecador, sino porque se rehúsa a llevar a cabo el sacramento" [15].

Pero quedaba por dar un paso decisivo, afirmar el desarraigo ya no del Dios de la revelación, sino del mismo Dios natural, y con Él, de la naturaleza misma, que con la inmutabilidad de sus leyes parecía sojuzgar al hombre. Éste no quería ya depender de nada. Así, como afirma Franz von Baader, a la época religiosa del arte, la siguió una época de servicio a la naturaleza, y el proceso concluyó en una tercera época, en que, abandonando a Dios y a la naturaleza, el hombre se atrevió a proclamarse liberado de ambos, y ahora "vagabundea como un fantasma entre los sepulcros y las reliquias de la religión y de la naturaleza" [16].

Esta fe en el hombre autónomo, es decir, sin ley, o mejor, hecho ley de sí mismo, es hoy la que consciente o inconscientemente tiene vigencia universal, sobre la base de la técnica, superadora de fronteras. El hombre no descansa en Dios, ni en la naturaleza, sino en la obra humana de la técnica, que le da toda la sensación de ser, por fin, realmente libre y autosuficiente, ya que en ella ve una creatura suya, un reflejo de su fuerza y de su poder demiúrgico [17]. El hombre ya no depende de nada "hecho", de nada exterior, rodeado ahora de un mundo construido exclusivamente por él. "La negación de la esencia del hombre y de los objetos –escribe Sedlmayr– es la condición previa de su absoluta libertad, porque si existiera un ser de las cosas que no pudiese ser modificado por el hombre, éste no sería completamente libre, sino que dependería de aquel poder superior que ha determinado el ser y el

15 *Ensayo sobre el destino actual de las letras y de las artes...*, pp.249-250.
16 Cit. en H. Sedlmayr, *Épocas y obras artísticas*, t. II..., pp.340-342.
17 Cf. H. Sedlmayr, *La muerte de la luz...* pp.203-210.

destino de las cosas. Igualmente debe rechazar la naturaleza, porque también en ella el hombre encuentra objetos cuyo ser simplemente no tiene la facultad de modificar" [18]. Del pintor Mondrian (1872-1944) se decía que en su taller de Nueva York trabajaba de espaldas a la ventana, para no ver los pocos árboles de la calle que le recordaban el mundo de la naturaleza, "ya superado por el nuevo arte" [19].

Esta extraña y nueva forma de arte parece ser la que más cuadra a un hombre que, gozosamente, se ha declarado autónomo de todo, en el seno de un universo hecho íntegramente por él mismo [20]. Su ideal será "el arte por el arte", el culto de la belleza en sí, de una belleza, también ella, vuelta autónoma, desvinculada del orden metafísico. La proclamación de la autonomía del arte constituye un acontecimiento preñado de las más graves consecuencias [21].

La anhelada autonomía ha hecho del artista moderno un perfecto narcisista. Al renunciar a las raíces y las comuniones, se ha encastillado en sí mismo, autobloqueándose, y distanciando su mundo de los demás. Ahora sólo le pide al arte que lo refleje, al modo de un espejo. Es lo único que busca, que el arte le dé su propia imagen. Es cierto que, como bien anota Weidlé, el solipsismo, último grado de la soledad metafísica, no constituye en verdad un clima que favorezca la aparición de la auténtica obra de arte [22]. Sin embargo, el artista des-vinculado sigue adelante, solo consigo mismo; transformado en absoluto, únicamente llama arte a lo que él hace, sin referencia a una esencia supratemporal del arte.

Cuando el hombre, que había sido creado para contemplar a Dios, según dicen los Padres, y contemplar la naturaleza como espejo de Dios, volvió su mirada exclusivamente hacia sí mismo, convirtiéndose en autoespectador, se produjo ese fenómeno tan extraño que describe

18 Ibid., p.170.
19 Cf. D. Estrada Herrero, *Estética...*, p.604.
20 Cf. H. Sedlmayr, *La muerte de la luz...*, p.140.
21 Cf. id., *La revolución del arte moderno...*, p.134.
22 Cf. *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes...*, pp.34-48. Dice Sedlmayr que de allí procede la receta que el arte del s. XX acogió con tanto entusiasmo: "Narraciones sin trama, sino con asociaciones, al estilo de los sueños. Las poesías –que suenan bien, sí, y llenas de hermosas palabras– pero igualmente sin sentido y sin hilo conductor –a lo más algunas estrofas inteligibles–, deben ser como trozos aislados de objetos heterogéneos": *La muerte de la luz...*, p.237.

el apóstol Santiago cuando habla de un hombre que "contempla en un espejo su rostro natural, y apenas se contempla se va, y al instante se olvida de cómo era" (1, 23-24). No queriendo mirar más a Dios ni a la naturaleza, se concentró en sí mismo, pero acabaría alejándose también de sí. No se reconocería más [23].

3. Primado de la Sensibilidad

El arte autónomo no es otra cosa que el esteticismo, la búsqueda de la llamada "belleza pura", no de la belleza que brota del resplandor de lo verdadero y de lo bello, sino de una belleza completamente liberada de todo, una belleza absoluta.

No deja de resultar significativo el reemplazo, que ya se ha vuelto generalizado, de la palabra "arte" por la palabra "estética". Esta última expresión (del griego *aisthetiké*, y éste de *áisthesis*, facultad de sentir, sensación, sentimiento), fue acuñada por A. G. Baumgarten, filósofo de la escuela de Christian Wolf, quien hacia 1750 publicó su voluminosa *Aesthetica*, en dos volúmenes. Baumgarten presentía que estaba franqueando un umbral histórico al exaltar en tal grado el conocimiento sensible e inferior. La "estética", que se mueve en el orden del sentimiento, es independiente del conocimiento, del ser. Resulta muy grave esta deformación de la idea del arte, y verdaderamente revolucionaria en relación con su concepto tradicional, dado que implica su reducción al "cómo" y ya no al "qué". El nuevo artista -el artista "esteta"- se interesará poco por describir la correlación perfecta entre el sonido y la significación de la palabra, o entre el color y su simbología; optará preferentemente por el sonido más "hermoso" posible o por el color más "emotivo" [24].

Ya hemos visto con cuánta energía rechazaba Coomaraswamy el empleo de la palabra "estética" para designar al arte. A su juicio, el poner como fin del arte los placeres sensibles más que el placer del bien inteligible constituye un síntoma de inmensa gravedad. El hecho es que la actual filosofía del arte es esencialmente emocional, esto es,

---

23 Cf. G. Gueydan de Roussel, *Verdad y mitos*, Gladius, Buenos Aires, 1987, pp.9-10.
24 Cf. H. Sedlmayr, *La muerte de la luz...*, pp.149-150.

sentimental [25]. "Si necesitamos el arte sólo si y porque ***nos gusta*** el arte, y debemos ser buenos sólo porque ***nos gusta*** ser buenos, el arte y la moral se convierten en meras cuestiones de gusto y nada puede objetarse si decimos que no nos interesa el arte porque no nos gusta o que no tenemos ningún motivo para ser buenos porque preferimos ser malos" [26].

Quien mejor ha bosquejado la tipología del "hombre estético" y, consiguientemente, del artista esteta, fue Kierkegaard. Para el filósofo danés el "estadio estético" se caracteriza por el juego de las posibilidades, la ironía y la melancolía. Sedlmayr ha visto en Picasso la encarnación del hombre estético así descrito por Kierkegaard. Picasso sería la personificación del esteticismo, vivido hasta el extremo [27].

4. Elitismo

Nos hemos referido anteriormente a este fenómeno de nuestro tiempo: el divorcio entre el arte y el oficio, tan vigorosamente enjuiciado también por Coomaraswamy. Según él, todo el mundo parece estar hoy de acuerdo en que el "arte" forma parte de las cosas selectas de la vida, y que es algo que se disfruta en las horas de ocio proporcionadas por otras horas de "trabajo" inartístico. Semejante modo de ver el asunto establece una división infranqueable entre el estamento de los artistas y la clase de los trabajadores, como si el arte y el trabajo fuesen categorías incompatibles [28].

Decía Meister Eckhart que "al artesano le gusta hablar de su oficio". Eso sería antes... Hoy a ningún obrero le gusta hablar de su trabajo. Una de las consecuencias inevitables que entraña la producción bajo estas condiciones –un trabajo sin arte– es que la calidad se sacrifica a la cantidad. La industria sin arte suministrará, por cierto, las cosas que son necesarias para la existencia, pero dichas cosas carecerán de belleza y significación. "Por eso decimos que la vida que llamamos civilizada se aproxima más a una vida animal y mecánica que a una vida humana; y que en todos estos aspectos contrasta desfavorablemente

---

25 Cf. *Teoría medieval de la belleza...*, p.35.
26 Id., *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, p.97.
27 Cf. *La revolución del arte moderno...*, p.141.
28 Cf. *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, pp.63-64.

con la vida de los salvajes, de los indios americanos, por ejemplo, a quienes nunca se les habría ocurrido que la producción, la actividad de hacer cosas destinadas a un uso, pudiera convertirse en una actividad sin arte" [29].

El hecho es que dentro de la sociedad se ha constituido un estrato social para el cual el arte ya no existe. Según observa Sedlmayr, el "obrero", como "figura", es un hombre sin arte, el primer hombre sin arte que haya existido en la historia, un hombre sin "fiestas", ya que éstas son casi inimaginables sin alguna forma de arte. "Así como una gran parte de la clase obrera industrial se ha alejado de la antigua religión que profesaban sus antepasados también se ha alejado de un mundo que, aunque fuese modestamente, estaba penetrado de artes y habilidades artísticas... En todo caso hoy no se da un arte obrero, como sí hubo antes un arte campesino y un arte burgués" [30].

Es terrible aceptar la creencia general de que sólo cuando un hombre "se evade" de su trabajo y "se divierte" puede ser realmente feliz. Santo Tomás decía que no puede haber un buen trabajo sin arte. "Pues, ¿qué es una obra maestra? –se pregunta Coomaraswamy–. No es, como comúnmente se supone, un vuelo individual de la imaginación, fuera del alcance de la mayoría en su propio tiempo y lugar, y destinado a la posteridad más que a nosotros mismos, sino, por definición, una obra realizada por un aprendiz al final de su aprendizaje y mediante la cual demuestra sus títulos para ser admitido como miembro de pleno derecho en un gremio, o como diríamos ahora, en un sindicato, en calidad de maestro. La obra maestra es simplemente la prueba de competencia que se espera y se exige de todo artista titulado, a quien no se le permite establecer su taller propio a menos que haya producido tal prueba. Del hombre cuya obra ha sido aceptada por un grupo de expertos en ejercicio, se espera que siga produciendo obras de idéntica calidad durante el resto de su vida; es un hombre responsable de todo cuanto hace" [31].

Lo que el sindicato debería exigir a sus miembros, concluye, es la perfección de un maestro. Lo que el teórico revolucionario y el agitador tendrían que exigir, no es tanto la disminución de las horas de trabajo,

29 Ibid., p.68.
30 *La muerte de la luz...*, pp.196-197.
31 *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, p.100.

ni el aumento de sueldos, ni siquiera una participación mayor en las migajas culturales que caen de la mesa de los ricos, sino ante todo la posibilidad de que lo que hace por el salario le proporcione tanto placer como el que puede obtener en su jardín o en la vida familiar; en otras palabras, lo que debería exigir es la oportunidad de ser un artista. Una civilización que le niega esto es absolutamente inaceptable [32].

5. SUJECIÓN AL COMERCIO

Señala Sedlmayr que entre el arte y la técnica se dio en los tiempos modernos un cambio de relaciones. Desde el neolítico hasta el fin del barroco, el arte y la técnica estaban no sólo unidos sino que la técnica era la servidora del arte. Fue el arte quien le encargó a la técnica sus empresas más importantes: las construcciones ciclópeas hechas con inmensos bloques de piedra, la edificación de las pirámides, la erección de los gigantescos monumentos conmemorativos de la época helenística y romana, la realización de audaces cúpulas capaces de cubrir grandes ambientes en Roma y Bizancio, la construcción de catedrales con sus muros delgados y alturas vertiginosas, la instalación de la cúpula de San Pedro, los juegos de agua en Versalles...; tales fueron algunos de los grandes aportes de la técnica a lo largo de su alianza con el arte. El lento distanciamiento entre la técnica y el arte, iniciado a fines del siglo XVI y principios del XVII, llegó a su consumación cuando la técnica se divorció totalmente del arte. A partir de entonces el arte siguió su propio camino, convertido en artesanía, y la técnica se volcó a la organización industrial [33].

Más aún, y lo que es peor, como observa Gilson, somos testigos de un nuevo fenómeno, a saber, la industrialización del arte, o el arte puesto al servicio de la técnica. Para el filósofo francés, el problema nace en el punto de confluencia de tres fuerzas: el arte mismo, la industrialización y la democracia. Mientras prevalezcan estas dos últimas fuerzas, que son colectivas, las más elevadas manifestaciones de la inteligencia, las más altas aspiraciones del espíritu, los más exquisitos productos del arte serán, tarde o temprano, sometidos a proceso indus-

32 Cf. ibid., p. 101.
33 Cf. *La muerte de la luz...*, pp.177-179.

trial, manufacturados, y promocionados por medio de la propaganda para ponerlos prácticamente a disposición de todos [34].

La producción con miras al lucro reemplaza progresivamente a la producción con miras al uso, en relación inescindible con el tipo de organización industrial, actualmente aceptado. Al fabricante le interesa producir cosas que nos gusten, o si no, trata de inducirnos a que nos gusten, sin considerar si nos convienen o no. Y para convencernos de ello recurre a la publicidad, que sigue su propio camino, en total independencia de la verdad y de la belleza [35]. Este patronazgo del negociante sobre el arte es uno de los capítulos más típicos de la pintura y escultura modernas.

Alberto Boixadós trae a este respecto un testimonio de Giorgio de Chirico, contenido en sus *Mémoires* publicadas en París. Dicho pintor relata haber sido testigo, en una de sus visitas a dicha ciudad, de una "gran bacanal de la pintura moderna". Los mercaderes de cuadros habían instaurado una dictadura lisa y llana. Eran ellos y sus críticos de arte mercenarios quienes hacían y deshacían a los pintores. Así, un comerciante tanto podía dar valor económico a un cuadro de un pintor desprovisto del menor talento artístico y hacer célebre su nombre en los cinco continentes, como boicotear y reducir a la miseria a un gran artista. Lujosas revistas eran expresamente financiadas para promocionar un determinado cuadro o un género nuevo de arte. Todo ello no tenía sino un fin: el dinero, llenarse los bolsillos a cualquier precio [36].

6. Endiosamiento e Idolatría

Durante los siglos en que imperó el arte tradicional, ningún artista se consideró a sí mismo como un rival del Creador. Algunos pudieron haber sido tentados por la soberbia, pero no era frecuente que sucumbiesen a la tentación. Sin embargo, el simple hecho de que tal ilusión fuera posible, prueba que la capacidad de hacer obras de arte supone un sentimiento de poder y dominio sobre la materia, análogo al que posee Dios [37]. En efecto, el arte no excluye cierta ambigüedad. La belleza

34 Cf. *Pintura y realidad...*, pp.61-62.
35 Cf. A. K. Coomaraswamy, *La filosofía cristiana y oriental del arte...*, p.67.
36 Cit. en *La revolución y el arte moderno*, Dictio, Buenos Aires, 1981, p.38.
37 Cf. E. Gilson, *Pintura y realidad...*, p.245.

puede encandilar. Dirigiéndose al rey de Tiro, le decía Ezequiel: "Tu corazón se ensoberbeció por causa de tu belleza, y se corrompió tu sabiduría por tu esplendor" (Ez 28, 17).

El primero de los ángeles era un espíritu cuyo crimen inexpiable consistió en querer dividir lo que de por sí estaba unido. Ya hemos dicho que la palabra "diablo" es lo contrario de "símbolo" y significa división. En nuestro caso, pretendió divorciar su propia belleza de la Belleza fontal. El resultado fue terrible: "¡Cómo has caído del cielo, lucero brillante [Lucifer]! Tú que te levantabas a la mañana lleno de belleza, has sido echado por tierra" (Is 14, 12). Pues bien, fue Lucifer quien tentó a nuestros primeros padres: "Seréis como dioses". Creadores, y no sólo generadores o engendradores, comenta Fumet [38]. "La mujer vio que el fruto era bueno para comerse, hermoso a la vista y deseable" (Gen 3, 6), es decir, agradable a los sentidos y "estético" en grado sumo. La belleza es fascinante, a tal punto que a veces el hombre se siente inclinado a ponerse de rodillas delante de ella, con una curiosa indiferencia hacia la Verdad y el Bien de donde aquélla proviene.

El esteticismo puro no está lejos de aquel gesto de orgullo que provocó la condenación del más bello de los ángeles. "La belleza, deseada por lo que es en sí y no por la luz divina, de la cual es el reflejo –escribe Fumet–, la belleza, como resplandor de un bien que se limita a ella misma y extraña, por tanto, a Dios, rompe con la sabiduría del ser. El culto de una belleza separada del bien moral, conduce infaliblemente a la idolatría" [39].

Si Dostoievski comienza por una constatación simplista: "Bello es lo que es normal, lo que es sano", enseguida agrega que la cosa no es tan sencilla. Dijo, por cierto, que "la belleza salvará al mundo", pero inmediatamente se pregunta "¿cuál?". Porque "la belleza es un enigma"; no siempre eleva, a veces hechiza y hace perecer. "También los nihilistas aman la belleza", agrega, los ateos, quizás más que los otros, experimentan la necesidad irresistible de un ídolo y lo fabrican enseguida para poder adorarlo [40].

38 Cf. *El proceso del arte...*, p.186.
39 Ibid., p. 57.
40 Cf. P. Evdokimov, *L'art de l'icône...*, pp.39-41.

La autonomía y el narcisismo que caracterizan al artista moderno fácilmente lo conducen al endiosamiento o a la idolatría. Pocos son tan sensibles como él a la tentación de "ser como Dios", de rivalizar con el Creador, no sólo haciendo nuevas obras sino forjando nuevos mundos, que obedecen a nuevas reglas de juego, libremente establecidas por él, cosa que, al decir de Novalis, lo hace sentir *"en état de créateur absolu"*. Esta sensación, que es el triunfo de la Serpiente, le hace experimentar la embriaguez de la libertad ilimitada, pero en realidad se trata de una libertad negativa, o mejor dicho, de una libertad ilusoria, la libertad del emigrante de la realidad [41].

Sedlmayr ha penetrado, con particular hondura, en este "misterio" del artista emancipado. El hombre tiene libertad para rechazar la fe, pero no está capacitado para vivir sin trascendencia. Y por eso, en lugar de la fe en Dios vuelca su fe en determinadas cosas terrenas, en ídolos, a los que transfiere todo el poder y dignidad de lo absoluto. "Mucho de lo que una crítica de arte superficial y progresista entendería como arte puramente profano es, en realidad, si se mira con un poco más de penetración, arte sacro disimulado, al servicio de un valor parcial, de un ídolo" [42]. Sin embargo, ninguno de esos ídolos se revela capaz de satisfacer la incoercible necesidad del hombre de lo absoluto verdadero. Por ello un ídolo derriba al anterior. Y así, los sucesivos intentos de atribuir un valor ilimitado a algo limitado y finito acaban irremediablemente en una sensación de frustración. De ahí que cuando la totalidad de esos valores han sido probados como ídolos y han sido rechazados uno tras otro, hace al fin su aparición el Nihilismo, que de alguna manera cierra el ciclo de la decadencia [43].

7. SURREALISMO O TRASCENDENCIA HACIA ABAJO

En el movimiento del arte moderno detecta Sedlmayr, como en la revolución social, dos épocas decisivas: la primera y la segunda revolu-

41 Cf. H. Sedlmayr, *La muerte de la luz...*, p.75.

42 *La muerte de la luz...*, pp.96-97.

43 Cf. id., *La revolución del arte moderno...*, pp.202-206. Dice el mismo Sedlmayr que en el arte de la época nihilista hay una "pérdida de centro" tras su fallido *"experimentum medietatis"*. S. Agustín denominaba así al "arrogante intento del yo de convertirse en centro".

ción. En la primera, los ánimos se muestran llenos de entusiasmo, alentando metas enaltecedoras y sublimes, como la liberación del arte de todas sus trabas o religaciones "heterónomas", la elevación del arte y del hombre hasta el más alto nivel imaginable; las tendencias hacia lo bajo, en cambio, apenas si se hacen sentir. En la segunda revolución, se invierten los términos, todo se vuelve negro e infrahumano. Y sin embargo, tras esta aparente contraposición se esconde una real continuidad: la segunda revolución fue preparada por la primera, al término de la cual comenzó a insinuarse la sospecha de que lo vivido anteriormente había sido una alucinación. Así el centro de gravedad se fue desviando a lo inorgánico, y de allí a lo caótico. En su estadio surrealista, el deseo de lo caótico se asume por primera vez sin tapujos, e incluso bajo capa de idealización o superación del hombre. El resultado: la negación del arte [44].

Es que el hombre tiene dos maneras de trascenderse. O se trasciende superándose o se trasciende degradándose. Al decir de Pascal, o hace el ángel o hace la bestia. Porque la trascendencia puede ser "trasascendencia" o "trasdescendencia". Hay dos vértigos.

El espíritu del surrealismo declara la guerra no sólo al hombre y la naturaleza, sino también a la luz, el intelecto, la armonía. El artista experimenta la fascinación de lo extrahumano y extranatural, de las tinieblas, de lo irreal e inconsciente, del caos y de la nada. Como afirma Sedlmayr, asistimos a la aparición de una esfera que no estaba prevista en el esquema de Pascal: una zona por debajo del *esprit de géometrie*, el mundo del anarquismo rebelde que defiende su nueva "libertad" con todos los medios a su alcance, si fuera necesario movilizando el caos, estableciendo el desorden ilimitado, la tranquilidad en el desorden [45].

Hay cierta locura en todo esto. Decía Dalí: "Quien no se puede imaginar un caballo galopando en un tomate es un idiota". Los surrealistas han optado por la degradación y por el reino de las tinieblas, por "la sangre, la putrefacción y los excrementos". Y lo han confesado sin tapujos: *Nous vivons avec le monstre*, escribió uno de ellos.

44 Cf. *El arte descentrado...*, p.186.
45 Cf. *La muerte de la luz...*, p.130.

8. DISOLUCIÓN DE LA IMAGEN DEL HOMBRE

En su libro *El sentido de la historia*, Berdiaiev dedicó un capítulo a la "Disolución de la imagen del hombre". Según V. Delhez, la distorsión figurativa, y luego la supresión de lo figurativo, responden con exactitud a la ausencia de Dios en el arte [46].

Diversas corrientes del arte moderno someten la figura humana a un profundo quebranto, la desarticulan y destruyen su integridad. El hombre, ese gran objeto del arte, desaparece entonces descompuesto en fragmentos [47]. Como dice Ortega y Gasset, ya no se trata de pintar algo que sea completamente distinto de un hombre, sino de pintar a un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre [48]. Son *"artistes de retines malades"*, según la expresión de Huysmans, o mejor, de almas enfermas.

Notablemente representativa a este respecto es la pintura de Picasso. El artista español sabe expresar como nadie. Pero ¿qué expresará? Tan sólo el caos de su cabeza, que es el de su época. De él escribe Sedlmayr: "La obra de Picasso ocupa un lugar importante dentro de esta generación. En él como en ninguno se concreta la figura básicamente romántica del artista-mago, de la vida artística «irónica» como genialidad divina, para quien nada tiene una esencia definida; nada puede atar al libre creador que se siente independiente y liberado de todo sin excepción, que puede aniquilarlo o crearlo todo según disponga él; como ninguno, encarna la figura del artista «interesante»; como Proteo puede transformarse en cualquier cosa a voluntad y puede jugar libremente con todas las formas y con el arte. Él es, con las facetas peligrosas y brillantes de su arte, el auténtico representante del artista «moderno» en el siglo XX" [49]. Sus deformaciones suelen ser frías, victorias de la técnica, no del arte; cual nuevo demiurgo, ha destruido la imagen del hombre –el rostro del hombre– para luego reconstruirlo a su placer.

---

46 Cf. "Arte sulpiciano y arte moderno", en *Estudios* 464 (1954) 379.

47 Cf. N. Berdiaev, *Le sens de l'histoire*, Aubier, Paris, 1948, p. 153.

48 Cf. *La deshumanización del arte*, 10ª ed.. Ed. de Rev. de Occidente, Madrid, 1970, pp. 34-36.

49 *La muerte de la luz...*, p.226.

En un nivel vital, más allá de lo artístico, resulta sintomática la actitud de Picasso con sus modelos, a quienes, casi sin excepción, convertía en amantes, seres sujetos a su prometeica voluntad de dominio, como lo han reconocido en sus memorias algunas de esas mujeres.

Picasso sabía lo que era el arte verdadero, y si hubiese sido fiel a él, es muy posible que España hubiera dado al mundo uno de los pintores más grandes de todos los siglos. Pero al traicionar su vocación, sabía también que defraudaba positivamente a sus admiradores. Él mismo lo ha reconocido en un momento de franqueza. Luego de decir que, cuando joven, había cultivado la religión del arte, del gran arte, agregó: "El pueblo ya no busca ni consuelo ni exaltación en las artes. Y los refinados, los ricos, los ociosos, los destiladores de quintaesencias buscan lo nuevo, lo extraordinario, lo original, lo extravagante, lo escandaloso. Por mi parte, desde el «cubismo» y más lejos aún, he contentado a esos señores y a esos críticos con las múltiples extravagancias que me han venido a la cabeza y cuanto menos las han comprendido, más las han admirado. A fuerza de divertirme con todos esos juegos, con todas esas paparruchas, esos rompecabezas, acertijos y arabescos, me hice célebre rápidamente. La celebridad significa para un pintor: ventas, ganancias, fortunas, riqueza. En la actualidad, como sabéis, soy célebre y muy rico. Pero cuando estoy a solas conmigo mismo, no tengo el valor de considerarme artista en el sentido grande y antiguo de la palabra. Ha habido grandes pintores como Giotto, Ticiano, Rembrandt y Goya. Yo no soy más que un bufón público *que ha comprendido su tiempo*. La mía es una amarga confesión, más dolorosa de lo que pueda aparecer, pero que tiene el mérito de ser sincera" [50].

II. EL DECLINAR DEL ARTE SACRO

Es evidente que la decadencia del arte en general, expresión en ese campo del abandono de Dios y del orden sobrenatural primero, y posteriormente del abandono de la misma naturaleza y del orden natural, no pudo dejar de tener incidencias particulares en el arte sacro. Y ello

50 Cit. en A. Boixadós, *Arte y subversión*, Areté, Buenos Aires, 1977, pp.23-24.

en el grado en que "el mundo moderno" –expresión que tomamos no en su acepción cronológica sino en su contenido axiológico– se ha infiltrado en el interior de la Iglesia. El hecho es que lo que en la actualidad ocupa el lugar del arte litúrgico resulta verdaderamente deplorable.

Hacia fines del siglo pasado escribía M. Dulac: "Me aflige ver a la esposa de Cristo, nuestra Madre la Santa Iglesia, ataviada con horrores. Todo cuanto la manifiesta exteriormente es tan feo, siendo ella en su interior tan hermosa; se emplean todos los esfuerzos posibles para hacerla grotesca; al principio, su cuerpo estuvo desnudo, entregado a las bestias; después los artistas pusieron toda su alma en adornarla; vienen a mezclarse luego la vanidad y finalmente la industria y, así disfrazada, se la entrega al ridículo" [51].

Por su parte, en una interesante carta a Alexandre Cingria, escribía Claudel: "(Las causas de esta decadencia) pueden resumirse todas en una sola: el divorcio entre las proposiciones de la Fe y esas potencias de imaginación y sensibilidad que son eminentemente las del artista, cuya dolorosa consumación ha visto el siglo pasado... En cuanto a la Iglesia, al perder la vestidura del arte, se ha vuelto en el último siglo como un hombre despojado de sus vestidos... Para quien se atreve a mirarlas, las iglesias modernas tienen el interés y el patetismo de una confesión acabada. Su fealdad es la manifestación externa de todos nuestros pecados y de todos nuestros defectos: debilidad, indigencia, aspereza, fariseísmo, vanidad. Pero, sin embargo, el alma en el interior permanece viva, infinitamente dolorida, paciente y esperanzada... Una humillación tan grande como la de Belén" [52].

Primero fue la fealdad, luego cierta forma de iconoclasmo, si bien más refinado que el antiguo. André Piettre se ha referido al desprecio de las "formas" que se advierte hoy en la sociedad, e incluso en el seno de la Iglesia. Hartos de las viejas formas, se busca ser in-formal, "vulgar", como si ello fuera un signo de autenticidad. Pero no hay que olvidar que *formositas* viene de *forma*. Esta pérdida de las formas se manifiesta también en el ámbito de lo sagrado. El resultado está a la vista. Cuando la gente ve que, so pretexto de sencillez o humildad, se des-

51 Carta del 25 de junio de 1897; cit. en J. Maritain, *Arte y escolástica*..., p.212.

52 Revue des Jeunes, 25 de agosto de 1919; cit. en J. Maritain, *Arte y escolástica*..., pp. 213-215.

poja de belleza a lo sagrado, en el fondo se siente despojada y empobrecida, y entonces busca lo sacro donde no está, no arriba sino en el surrealismo [53].

La decadencia del arte sacro no es exclusiva de Occidente sino que, como lo declaramos más arriba, también resulta perceptible en el mundo oriental. Visitando iglesias ortodoxas en Moscú tuve la peor impresión de la nueva imaginería en uso, al mejor estilo sulpiciano. Pero dicha decadencia no es de hoy. La pintura moderna, que penetró en Rusia a fines del siglo XVII por influjo de los artistas occidentales, trajo consigo la preferencia por los temas profanos, la técnica del óleo y el culto de la naturaleza. La introducción de las ideas renacentistas, esteticistas y protestantizantes, provocó una evidente decadencia del arte icónico en Rusia.

Durante su reinado, Catalina dispuso que un espléndido iconostasio de Rubliov fuese retirado de la catedral de la Asunción de Vladímir y en su lugar se pusiese uno nuevo, de estilo barroco, que incluía un icono de Santa Catalina, representada según la imagen de la Zarina. Como se ve, la Rusia oficial, fascinada por el Occidente y encandilada por "el espíritu de las Luces", exhibía un desprecio absoluto por la imagen tradicional. Iconostasios barrocos o neoclásicos reemplazaban, por doquier, los primitivos iconostasios novgorodianos y moscovitas. Los iconos antiguos eran amontonados en los sótanos de las iglesias o en los campanarios. Sólo algunos de ellos, si bien repintados y desfigurados, lograron sobrevivir en iglesias de pueblitos semiabandonados o remotos. El arte antiguo era alegremente sacrificado en aras de la pintura religiosa de salón.

La decoración de las grandes iglesias de las capitales (catedral de San Isaac en San Petersburgo, 1818-1858, e iglesia del Salvador en Moscú, 1839-1883) se llevó a cabo con la participación de numerosos artistas occidentales, así como de profesores y alumnos de la Academia Imperial de Bellas Artes. A ellos se les confió la tarea de crear un arte nacional ruso, tomando el relevo de Teófanes el Griego, Rubliov, Dionisio y tantos otros maestros anónimos del icono antiguo. El artista tradicional se había dejado guiar por los santos, o los *startsi*. ¿A dónde

---

53 Cf. *Carta a los revolucionarios bienpensantes*, Rialp, Madrid, 1978; ver mi recensión en *Mikael* 17 (1978) 137-141.

se dirigiría ahora el artista para ser orientado en la pintura de iconos? A la Academia de Bellas Artes o al extranjero [54].

Es indudable que un arte como el renacentista puede lograr creaciones del más alto nivel y perfección, en cierta manera muy superior al del icono clásico. Sin embargo, no hay que confundirse, señala agudamente Ouspensky. Tanto la teología, que trata con palabras humanas de los datos de la revelación, como la iconografía, que intenta representar los misterios sobrenaturales con medios pictóricos naturales, se revelan inadecuadas para exponer de manera exhaustiva la revelación cristiana, que trasciende infinitamente el ámbito de las palabras y de las imágenes. Ninguna expresión verbal o pictórica puede, como tal, expresar a Dios de un modo absolutamente adecuado y directo. En este sentido, una y otra son siempre un "fracaso", porque deben transmitir lo inefable por la palabra, lo irrepresentable por lo representable. La teología y el icono, aun cuando alcancen las cumbres de las posibilidades humanas, se confiesan insuficientes. ¿Pero acaso Dios mismo no se revela de manera admirable en la cruz, "fracaso" supremo? Precisamente por este "fracaso" que les es propio, la teología y el icono son llamados a dar testimonio del Dios trascendente y de los misterios sobrenaturales. De ahí la aparente "inferioridad" del arte icónico si se lo compara con el arte clásico del Occidente renacentista.

El mismo teólogo ruso recuerda a este respecto algo que Lossky enseñaba en sus cursos, a saber, que tanto en la teología como en el arte sacro, pueden darse dos herejías opuestas entre sí. La primera es la de la "humanización" inmanentizante, o el abajamiento de la trascendencia divina al nivel de nuestras concepciones humanas. En el campo del arte, el estilo de la pintura religiosa del Renacimiento sería de ello un ejemplo concreto; en el de la teología, lo sería el racionalismo, que rebaja las verdades sobrenaturales al nivel de la filosofía humana. Trátase de una teología "sin fracaso", de un arte "sin fracaso". La otra herejía es la de la capitulación de entrada ante el peligro del fracaso, la renuncia a todo tipo de expresión. En el arte sería el iconoclasmo, el rechazo de la inmanencia de la divinidad, es decir, de la Encarnación del Verbo; en la teología, lo sería el fideísmo, la fe que renuncia al

54 Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, pp.413-414. Con todo, si bien la gran corriente del decadente arte occidental había invadido la Iglesia Rusa, no logró hacer desaparecer de manera definitiva el arte tradicional, que sobrevivió y de algún modo sobrevive bajo la forma del artesanado familiar.

aporte de la razón. La primera herejía engendra un arte impío; en la segunda, la impiedad se disimula bajo una aparente piedad [55].

Señala Bouyer un cierto paralelismo entre la evolución de la iconografía tradicional a través de los siglos y la de la comprensión del sentido de la sagrada liturgia. Paso a paso, una y otra se fecundarían entre sí, en su progreso hasta el fin de la Edad Media. Asimismo una y otra entrarían en un proceso de anquilosamiento a partir del momento en que la explicación teológica de la liturgia se hiciese deudora del naturalismo, del didactismo racionalista y, finalmente, del sentimentalismo [56].

Expondremos a continuación las principales características que tipifican el arte llamado sacro o litúrgico de los tiempos modernos.

1. Religiosidad Antropocéntrica

A partir del fin de la Edad Media se fueron aplicando al arte sacro los mismos criterios y las mismas exigencias que al arte profano. El hombre acabó por convertirse en el centro, en el analogado principal, en la medida de todas las cosas, y no precisamente el hombre santificado sino el hombre dejado a sus fuerzas naturales, el hombre mundanizado. La figura misma de Cristo fue representada a su imagen y semejanza.

Odo Casel sostiene que en el Renacimiento el arte sagrado se vio invadido por el espíritu "humanístico", o mejor, ya no fue más arte sagrado sino, en todo caso, arte religioso. El arte de Iglesia no intentó expresar más la presencia objetiva del misterio y poder divinos, sino más bien la experiencia humana.

Los vestidos de los santos, corrobora Evdokimov, ya no hacen presente bajo sus pliegues los "cuerpos espirituales"; incluso los ángeles aparecen como seres de carne y hueso; los personajes santos se comportan exactamente como todo el mundo. "Cuando el arte olvida la lengua sagrada de los símbolos y de la presencia y trata plásticamente

55 Cf. *La théologie de l'icône...*, pp.463-465. Agrega allí Ouspensky que cuando se procura concebir lo irrepresentable con las mismas categorías que lo representable, desaparece el lenguaje del realismo simbólico. Por su amor a la vida –biológica–, el arte del Renacimiento cede a la tentación del "éxito" (lo contrario del "fracaso"), y por su revaloración de la antigüedad pagana, el culto de la carne es preferido a su transfiguración.

56 Cf. *Verité des Icônes..*, p.19.

de «temas religiosos», el soplo de lo trascendente ya no lo atraviesa más" [57].

Refiere Trubeckoj que en cierta ocasión fue a visitar las salas de iconos del Museo Alejandro III de Petrogrado –hoy Museo Ruso de San Petersburgo–, y luego, como de paso, entró en las salas de arte del Ermitage Imperial. El contraste lo dejó abrumado, y una sensación de náusea aguda lo penetró a la vista de algunas de las telas de Rubens, que le hizo súbitamente patente el significado de los iconos: los personajes del pintor holandés, por otra parte tan magníficamente representados, eran la personificación suprema de aquella existencia que el icono rechaza. La carne abundante, gozadora de la vida, cerrada a la trascendencia, era el extremo opuesto de aquellas figuras ascéticas y transfiguradas del otro museo [58].

Si comparamos una "Madonna" de Rafael con un icono ruso de la Theotokos, la diferencia es abismal: lo que el gran artista italiano nos presenta no es sino una hermosa mujer, con un niño simpatiquísimo en sus brazos. Sabemos que para bosquejar sus Vírgenes, Rafael se inspiraba no en el modelo "ideal" de nuestra Señora, sino en los cuerpos de mujeres reales y concretas, y alguna vez hasta en su propia amante. Lo más que lograba era exponer, y de manera insuperable por cierto, el amor maternal, pero no que esa mujer era la Madre de Dios, y que el Niño que llevaba en sus brazos era la Sabiduría encarnada.

Ouspensky es tajante en su juicio: "El príncipe de este mundo sugiere a los creyentes que el arte es arte y nada más, que vale por sí mismo, y que con sus propios medios puede expresar lo sagrado de una manera laica, profana, más accesible, y que no exige esfuerzos espirituales. Y es evidentemente muchísimo más fácil representar a Dios a imagen y semejanza del hombre caído que hacer lo contrario: expresar en la representación la imagen y la semejanza divina en el hombre" [59].

El artista moderno busca, por sobre todo, expresar libremente su propia personalidad, su yo, sus sentimientos individuales, o también, a veces, su piedad personal, pero no la verdad mistérica de la revelación divina. Y, como bien dice Ouspensky, esa libertad se ejerce a expensas

57 *L'art de l'icône...*, p.68.
58 Cf. *Studio sulle icone...*, p.25.
59 *La théologie de l'icône...*, p. 84.

de la de los espectadores, ya que la personalidad del artista se interpone entre ellos y la realidad trascendente, impidiéndoles remontar vuelo. Completamente diverso es lo que sucede en el arte auténtico del icono: su autor se borra para dejar paso a la verdad representada; el creyente no se queda en lo meramente humano del icono, por bello que sea, ni en el sentimiento de admiración por quien lo ha hecho. El autor no es un punto de llegada sino un mero puente entre el espectador y el orden trascendente [60].

Si recordamos aquella expresiva fórmula patrística "Dios se hizo hombre para que el hombre se haga Dios", advertimos que el espíritu del humanismo insiste en la primera parte y en ella se instala, mientras que la segunda se eclipsa en su conciencia [61].

2. Realismo Antisimbólico

El arte religioso moderno ha roto con los "cánones iconográficos", pretendiendo conquistar su independencia. Ello sólo podía realizarse si subjetivaba su visión, liberándola de su integración en el misterio litúrgico. Como ha dicho Evdokimov, si bien sigue representando plásticamente "temas religiosos", ha perdido la antigua lengua sagrada de los símbolos y de las presencias [62].

El cuidado primario de lo anecdótico encubre la debilidad de una fe que se detiene en la periferia del misterio sin penetrar en su contenido salvífico. Un artista verdaderamente sagrado no puede representar el Calvario como lo habría hecho una máquina fotográfica, sino que ha de tratar de sugerir algo de lo que contemplaba y meditaba entonces la Virgen fiel el pie de la cruz. René Guénon llegó a escribir: "El cristianismo, al menos bajo su aspecto exterior y generalmente conocido, parece haber perdido de vista el carácter simbólico de la cruz y no la mira ya de otra manera que como el signo del hecho histórico".

---

60 Cf. *L'icône, vision du monde spirituel...*, pp.12-15. Escribe Florenskij que, al fin de cuentas, todo se reduce a creer en el primado y la autosuficiencia ontologica del mundo, en su autocreación y autoafirmación, o bien en el primado de Dios, considerando el mundo una creación suya. La pintura renacentista adhiere por lo general a la primera concepción del mundo, la pintura de iconos se funda en la segunda. De ahí la diferencia de sus métodos: cf. *Le Porte Regali...*, p.167.

61 Cf. L. Ouspensky, *La théologie de l'icône...*, pp.343-444.

62 Cf. *L'art de l'icône...*, p.146.

La visión académica y "realista" del arte, al depender de una manera tan mezquina de las formas externas de las cosas, impide la apertura a lo sagrado. "La incompatibilidad del academismo y de lo sagrado –leemos en Sedlmayr– es de dos suertes, según los dos aspectos de este academismo: porque copia servilmente a la naturaleza, y porque pretende «corregirla», «embellecerla». Es así un continuo compromiso entre un rechazo de trascendencia y una falsa trascendencia, esta última dos veces idolátrica". Y concluye admirablemente: "Hoy se sabe que el secreto no está en la copia exacta, ni sobre todo en un embellecimiento ilusorio, sino en la transfiguración" [63].

La sumersión del arte cristiano en el chato "realismo" es lo que lo ha llevado a una de las más graves crisis de su historia. A tal punto, confirma Sedlmayr, que quizás sea ésta la primera época del arte cristiano que no ha logrado una imagen válida del Verbo encarnado. Fue sobre todo en el siglo XIX cuando dicho arte acabó por perder todo resto de fuego sagrado. Sedlmayr cree detectar en esta decadencia el influjo del materialismo ateo, según el cual una "imagen", antes que nada y en cualquier circunstancia, debe ser la copia exacta de una realidad material e "histórica". "Cuando, sin advertirlo, se pone esto como presupuesto, ya se hace absolutamente imposible lograr, por medio de una ulterior estilización hierática –sea que se la tome de Bizancio o de Egipto–, un tipo de imagen que, por así decir, haga patente sacramentalmente lo sobrenatural como símbolo abierto" [64].

Hay quienes han creído que algunas tendencias hoy advertibles en el arte religioso, que tratan de expresarse mediante abstracciones, anuncian un saludable retorno al simbolismo, casi en base al sobrentendido de que hacer arte figurativo es poco menos que una profanación. Pero a ello hay que responder que un arte que toma su origen en la Encarnación del Verbo, tiene muy poco que esperar de esas esquematizaciones con las que algunos artistas de nuestro tiempo confunden lo abstracto con lo simbólico.

Según Evdokimov, la decadencia del arte de Iglesia proviene de la pérdida creciente del sentido sagrado y del sentido del simbolismo. Porque el fin de la imagen, más que "referir" la historia sagrada, ilus-

---

63 *El arte descentrado...*, p.199.
64 *La muerte de la luz...*, pp.98-99.

trándola con colores, o "abstractizar" la fe, mediante recursos antifigurativos, es acudir en ayuda de la palabra impotente, dejar entrever el corazón del misterio. De lo que se trata es de escoger entre el realismo naturalista, la abstracción semiótica y el realismo del misterio [65].

3. SUBJETIVISMO EMOCIONAL

San Gregorio de Nyssa enseña que existen dos tipos de belleza: la espiritual y la sensible, la segunda de las cuales ha de supeditarse a la primera. En cierto sentido podría decirse que la ruina del hombre provino de haber invertido las preferencias, sacrificando la belleza espiritual en aras de la sensible. Si pretende hacerse autónoma, marginándose de su dependencia de la belleza espiritual, la belleza sensible acaba por ser una apariencia engañosa, o, al decir de ese enamorado de las paradojas que es el Niceno, una "belleza fea". Tal fue la manzana del paraíso, que si bien deleitaba los ojos y el paladar, trajo consecuencias amargas [66]. Las bellezas sensibles de este mundo "son formas diversificadas de la manzana del paraíso". Bajo la influencia de la sensualidad, el hombre acaba por perder la capacidad de gozar de la hermosura espiritual y se hunde en los atractivos ilusorios de la materia. La "belleza fea" apela a los sentidos, pero carece de dimensión trascendente, no conduce a la belleza suprema, meta de todas las genuinas formas bellas [67].

Cuando por su belleza sensible una obra de arte sagrado atrae sobre ella toda nuestra atención, defrauda su misión pontifical. Si en algunos casos la belleza sensible puede servir de ayuda a la piedad, ésta habrá de ir perdiendo de vista a dicha belleza para adentrarse en el ámbito de la belleza espiritual. Pero lo que el arte sagrado debe desterrar con la mayor energía es cualquier tipo de representación que contribuya a suscitar el "sentimentalismo". Desgraciadamente no ocurre así. Mucha gente espera de la imagen "que le ayude a rezar", como a veces se dice, entendiendo por ello un impulso superficial a la emoción religiosa.

Lo que en teología llamamos "deísmo" se refleja en la antropología de las imágenes llamadas "piadosas". Les falta el tormento profundo

---

65 Cf. *El conocimiento de Dios en la tradición oriental...*, pp.144-145.
66 Cf. *De hominis opificio* 12: PG 44, 161.
67 Cf. ibid.: PG 44, 162; *De virg.* 11: PG 46, 364. 368.

del ser humano, les falta Getsemaní. A diferencia del arte bizantino, que acentúa el carácter supraterrestre de los santos en la gloria, donde el fondo de oro los sustrae a nuestra condición temporal, la falsa piedad de hoy representa a los santos en nuestra misma condición terrestre, como si fuesen ajenos al drama del pecado y a la lucha por la santidad. Son ciudadanos envidiables de una Arcadia cristiana, ni ángeles ni hombres, ni de este mundo ni del otro. Si se creyese a las imágenes de devoción, hacerse santo sería una empresa dulce, agradable, aunque un tanto fastidiosa.

De ahí la necesidad que reitera Ouspensky de no confundir imagen sagrada con imagen sobre tema religioso, dos cosas absolutamente distintas. En consecuencia de tal confusión, el arte sacro ha sido ampliamente desterrado de nuestras iglesias y reemplazado por el arte religioso. Este arte, de índole prevalentemente emotiva, expresa más bien el estado de alma del autor de la obra que el contenido salvífico del misterio representado. No es ya un órgano de la Iglesia docente, sino la expresión de la personalidad del artista, que comunica sus sentimientos a los fieles. "El fin del arte religioso es provocar cierta emoción. Ahora bien, el arte litúrgico no se propone emocionar, sino transfigurar todo sentimiento humano" [68].

Como muestra decadente de esta inclinación sentimental se destaca el llamado *arte sulpiciano*, cuyas estatuas y cuadros llenan nuestras iglesias. Es un *ersatz* de arte, con productos hechos en serie, sometidos a los cánones del comercio y del negocio. Su existencia deplorable es uno de los frutos de la Revolución Francesa, que al suprimir por ley las corporaciones, arrebató a los artistas y a los artesanos la responsabilidad de su oficio para entregarlo a los hombres de dinero.

De los portales de Chartres a las estatuas de las santerías, de los iconos de Rubliov a las estampitas de primera comunión, el abismo resulta infranqueable. Es toda la distancia que va de un cristianismo militante y mistérico a un pseudocristianismo condescendiente y acaramelado. El arte tiene siempre valor de diagnóstico y de testimonio. El arte de San Sulpicio es un signo impresionante de la anemia del catolicismo pre-conciliar, de su fe languideciente y de su falta de virilidad. Mas al tiempo que signo de un cristianismo en decadencia, ha sido también

68 *L'icône, vision du monde spirituel...*, pp.12-13.

causa de envenenamiento para la piedad de muchos fieles. Decía Bernanos que Cristo no nos pidió que fuéramos la miel de la tierra, sino la sal de la tierra. La sal pica... y aquello empalaga.

Refiriéndose a esas imágenes indeterminadas y neutras, escribía el terrible Thibon: "Me cuesta creer que el relamido arte de San Sulpicio y una cierta música y literatura llamadas religiosas, constituyan menor ultraje a la pureza divina que una blasfemia, un robo o un adulterio". Sin embargo, a muchos dicho arte "les ayuda a rezar" (!). No hay que extrañarse de ello, ya que, como decía Maritain, parafraseando la Escritura, "el número de los cristianos de mal gusto es infinito" [69].

Desgraciadamente uno de los misterios que ha recibido mayores ultrajes de parte de aquel "arte" es el misterio del amor del Verbo encarnado, en la imagen del Corazón de Cristo. Para expresar el amor divino, amor hasta el heroísmo de la muerte, los "artistas" inventaron ese lánguido joven, de gesto dudoso e impersonal, que nos muestra su "tierno" corazón. Dice Sedlmayr que el elemento sentimental, impuesto de una manera absoluta, en el término de su carrera desemboca en la cursilería "pura", que no por casualidad encontró su punto de cristalización en los cuadros del Sagrado Corazón. El "corazón" en sentido sentimental es sinónimo de "sentimiento" [70].

Curiosa la observación de Fumet, no exenta de ironía: "Los atroces iconos que Cristo se ha visto obligado a soportar en un tiempo en que su Corazón tenía mayor necesidad de irradiar, responderán acaso mejor –al aumentar la escala de la humildad divina– a nuestras exigencias religiosas que las obras maestras del mejor Renacimiento, las cuales, más que llevarnos a la oración, nos suelen distraer. Porque esos modelos insignificantes, pintarrajeados en serie luego de haber sido concebidos por cerebros indigentes; esas figuras de fealdad repulsiva, unidas a toda la literatura boba que las acompaña, constituyen otras tantas hermosas genuflexiones divinas en el seno del abismo y la oscuridad. La luz que se abate en la miseria de los sentidos es Jesús, abrumado por el peso de la Cruz" [71].

---

69 Cf. *Arte y escolástica*, Anexos..., p.141.

70 Cf *La revolución del arte moderno...*, pp.94-95. Braque dijo en cierta ocasión: *"Dès qu'on abaisse l'art sacré pour le mettre au niveau des gens, ce n'est plus un acte de foi, c'est de la propagande"*.

71 *El proceso del arte...*, pp.68-69.

Tras todo lo dicho, queda claro que la crisis actual del arte sacro no es estética sino religiosa, no es cuestión de gustos sino que toca a las raíces mismas de la fe y de la cosmovisión cristiana.

III. HACIA LA RESTAURACIÓN DEL ARTE SACRO

No podemos limitarnos a ser los testigos de una decadencia al parecer ineluctable. Es preciso reaccionar decididamente contra ella.

1. LAS FALSAS SOLUCIONES

Hay quienes propician volver simple y llanamente a los estilos anteriores; si se trata del Occidente, retornar al románico o al gótico. No nos parece la solución adecuada. Ya decía Eckhart que "para ser correctamente expresada, una cosa debe proceder de dentro, movida por su forma; debe ir, no de fuera a dentro, sino de dentro a fuera". Siempre que se imita servilmente las exterioridades de un estilo ajeno la operación del artista queda viciada, e inmediatamente detectamos en ese caso no tanto una falsificación como una caricatura [72].

Otros, en cambio, entre ellos el dominico francés P. Régamey, proponen una solución diversa, y es acoger en las iglesias el arte moderno. La ósmosis del artista y de su época, asevera este último, constituye una exigencia ineludible. Si en la actualidad así no sucediera, correrían dos líneas paralelas, por una parte, una Iglesia que para mantener su puridad se vería obligada a expresarse en total desconexión con los artistas reconocidos como tales, y por otra, un arte que no se preocuparía prácticamente de lo religioso; en resumen, un cristianismo sin arte y un arte sin cristianismo. El mismo Régamey se plantea, en lógica consecuencia, la posibilidad de que incluso artistas alejados de la Iglesia, y hasta incrédulos, puedan realizar un arte cristiano. En nuestro tiempo, asegura, los más altos valores del arte están representados por artistas que en gran parte no se interesan por la Iglesia, e incluso mantienen

72 Cf. A. K. Coomaraswamy, *Teoría medieval de la belleza...*, p.42.

hacia ella una actitud hostil, como los marxistas. Habrá que preguntarse si a lo mejor un marxista no estará en condiciones de imprimir a las formas de su creación una cualidad más sagrada que la que les pueden dar a las suyas artistas cristianos sin genio. Su marxismo puede muy bien no ser sino el efecto de la generosidad de su corazón, de su sed de justicia. Ha de considerarse, pues, cada caso. Es evidente, concluye, que se trata de una situación anómala, que resultaría escandalosa en un régimen de verdadera cristiandad, pero en el estado en que estamos se justifica dicha decisión. En consecuencia con esta actitud pastoral, Henri Matisse, un pintor cuya obra es una especie de apoteosis del hombre-máquina, fue invitado a decorar los muros de la pequeña iglesia de Vence (Francia) con las letanías de nuestra Señora; y diversos arquitectos que sustentan posiciones doctrinales totalmente materialistas fueron contratados para construir iglesias.

Sedlmayr ha terciado en esta polémica. Según su opinión, no es admisible el argumento que a menudo se esgrime para defender el arte moderno, a saber, que por el hecho de que expresa el caos de nuestra época, es el único "sincero". Es verdad que la imagen desgarrada que del hombre da el arte moderno es indudablemente "realista", acorde a lo que "en realidad" sucede. "El hombre, como ser espiritual y moral, se parece hoy *realmente* a una escultura de Epstein o de Archipenko, a una figura de Picasso o de Dalí...", afirma Montesi. Pero para convertir esta constatación en justificación, habría que aceptar una tesis errónea, y es que el arte es o debiera ser esencialmente una "expresión de la época". Tesis que, a su vez, no es sino el síntoma de una actitud general ante las circunstancias, que no sabe trascender la temporalidad. "El Arte es sólo accesoriamente «expresión de su época»; esencialmente es intemporal: una epifanía de la intemporalidad y la eternidad refractada en el tiempo. La negación de esta eternidad es esencialmente negación del Arte" [73].

En coincidencia con Sedlmayr, nos parece que la solución propuesta por Régamey responde a una pastoral equivocada, sobre la base de que en una sociedad casi enteramente laicizada en su mentalidad y en sus instituciones, el único arte capaz de conducirla a Dios no puede ser un arte cristiano, sino un arte que, partiendo de su espíritu, tienda a cristianizarla, es decir, que vaya a buscarla allí donde está, en sus modos

73 *El arte descentrado...*, pp.202-203.

de pensar y de sentir, se haga materialista con los materialistas, todo a todos, en orden a hacerla finalmente cristiana. Pero nos preguntamos si la laicización artística del mensaje evangélico –lo que no sería más que una manera, la del siglo XX, después de la manera "burguesa" del siglo XIX, de acomodarlo al tren de la historia, y de obviar "piadosamente" el escándalo y la locura de la cruz– no será ofrecerle a la mentalidad moderna las últimas facilidades que pueden faltarle para fagocitar lo poco de divino que todavía queda en la sociedad. No hay que olvidar que lo eterno es precisamente lo que no está coaccionado a hablar el lenguaje de cada tiempo y sólo lo eterno puede librarnos de su limitada gramática [74].

Pero entonces, ¿será posible hoy un arte sagrado? En un mundo cuyas estructuras económicas, sociales e intelectuales son directamente antropocéntricas y autonomistas, ¿cómo un arte sagrado vivo podría renacer de otra manera que por un milagro? Máxime cuando algo de ese espíritu se ha introducido en el seno mismo de la Iglesia...

En relación con esta posibilidad, escribía no hace mucho el P. Couturier en una de sus cartas: "Usted me pregunta lo que pienso sobre las tendencias del Arte Sagrado moderno. A decir verdad, yo no veo tales tendencias, y ni siquiera creo en la existencia ni en la posibilidad de un Arte Sagrado moderno; esperar un arte propiamente sagrado en una sociedad de tipo materialista, y específicamente un arte cristiano de naciones vueltas prácticamente paganas me parece una quimera... A falta de renacimiento de un arte propiamente sagrado, creo en la posibilidad de que aparezcan entre nosotros, y particularmente en Francia, obras de una inspiración «religiosa» muy elevada pero rigurosamente individuales y generalmente fortuitas, obras nacidas espontáneamente y como al azar, precisamente de donde menos se las espera. Es decir, que creo en los milagros".

En lo que toca al arte moderno debemos reconocerle, sin embargo, un logro incuestionable, y es la destrucción que ha llevado a cabo del academismo racionalista y de la horrible sensiblería. El arte moderno ha demolido los esperpentos de los siglos recientes, ha burlado el mal

74 Los teólogos orientales han criticado vehementemente esta tendencia de algunos occidentales de recurrir a artistas incrédulos, especialmente Ouspensky, el cual arguye diciendo que ni siquiera para pronunciar un sermón, que tiene mucha menos importancia en la Iglesia que la imagen, se invita jamás a una persona que pertenezca a otra religión o a un ateo cuyo único mérito fuera el de ser un orador brillante: cf. *Essai sur la théologie de l'icône...*, pp.12-13.

gusto del siglo XIX, y en esto es refrescante. Las formas exteriores están deshechas. "Acá, como en el tiempo de las catacumbas, el arte toca su límite inmanente –escribe Evdokimov–, y por su dialéctica interna se pone inextricablemente ante la última elección entre vivir para morir o morir para vivir" [75].

Afirma Sedlmayr que incluso las obsesionantes visiones infernales que frecuentemente nos ofrece el arte moderno, parecen esconder una cierta nostalgia de la salvación, una implícita invocación a Dios. Y ello es indudablemente más saludable que la despreocupada concepción académica o tontamente sentimental del arte anterior. De ahí que resulte vano buscar el remedio en un simple retorno a la situación pretérita. Querer combatir la inhumanidad de la época, que con tanta crudeza se manifiesta en el arte moderno, en nombre de un mero "humanismo", sería un verdadero desatino. "Es como si quisiéramos distraer de su dolor a una persona que sufre, obligándola a sonreír constantemente; su sonrisa no podría ser más que una máscara" [76]. Por eso nos parece tan estéril la actitud actual de algunos católicos que para oponerse a la introducción del arte moderno en la Iglesia levantan la bandera del arte preconciliar y sulpiciano. Dejemos que los muertos entierren a sus muertos...

Se impone, pues, trabajar en pro de la renovación del arte en general, y especialmente del arte sagrado, lo que implica una tarea de largo aliento. Sin embargo, como bien dice Sedlmayr, sólo puede desear seriamente la renovación quien siente como una enfermedad la situación presente, quien sufre por ella y se avergüenza por el estado deplorable en que se encuentra el hombre. "En lo que al Arte respecta, tal vez no sea por lo pronto posible, y acaso no por largo tiempo, fundar nada en un centro. Debe, sin embargo, perdurar, por lo menos, la conciencia viva de que en el centro perdido se encuentra el *trono vacío* del hombre perfecto, del Dios-hombre" [77].

Algunos artistas contemporáneos no dejan de suscitar cierta esperanza de una lenta reconstrucción. Podemos citar sobre todo un grupo de franceses, entre los cuales Charlier, Denis, Rouault...

---

75 *Initiation a l'icône...*, pp.24-25.

76 *El arte descentrado...*, pp.193-195.

77 Ibid., p. 233. Recordemos cómo en las iglesias antiguas se solía simbolizar el anhelo por la vuelta gloriosa del Señor al fin de los tiempos mediante la representación de un trono vacío, la *Etimasía*.

Rouault no podía pintar mujeres bellas y sensuales, rebosantes de vida, como lo habían hecho Rubens o Renoir. No en vano había sufrido la tragedia de dos guerras mundiales y las injusticias de una sociedad hedonista y materializada. En su arte se refleja la experiencia existencial de este mundo. Su veredicto es claro: ética y estéticamente es un mundo feo. "El expresionismo simbólico de Rouault –escribe Estrada Herrero– viene a ser una de las más grandes aportaciones del arte contemporáneo. Sus obras son símbolos de las tragedias morales y espirituales de nuestra sociedad. Rouault no puede recurrir a formas bellas, porque la realidad que ha conocido es, moral y espiritualmente, fea, las mujeres de sus óleos son seres extraños, sin femineidad alguna, con la sola ilusión de flotar y flotar en las pestilentes y sucias aguas de una inmensa cloaca hedonista. Los jueces que nos pinta el artista son meros fantoches de una sociedad sin ley. ¿Y los payasos de Rouault? Son los únicos personajes realmente auténticos: no pueden reír, ni hacen reír, sólo lloran. Para Rouault nuestro mundo es feo; es un mundo en el que los payasos lloran" [78].

Este artista, católico convencido, es pariente espiritual de León Bloy, colega en sus santos furores. El pensó que aún no había llegado la hora del arte sagrado, reservando los temas religiosos para más adelante. En sus tipos humanos, donde se manifiestan las taras de la humanidad y la decrepitud de las instituciones, es tan terrible como Goya. Es el gran pintor del pecado original, del hombre caído, y del Cristo que carga con nuestra iniquidad. Rouault representa lo que se podría llamar el momento purgativo del arte sacro.

Entre nosotros podemos citar a Víctor Delhez, el gran xilografista belga radicado por años en Chacras de Coria, Mendoza; Guillermo Buitrago, con sus formas tan convincentes, sus esculturas, pinturas y cerámicas; Juan Antonio Spotorno, siempre igual y sin altibajos en su elevado nivel artístico; Juan Antonio Ballester Peña, el pintor terrible pero admirable, que nos ha dejado tantas obras espléndidas como el Sagrado Corazón de la basílica de Santo Domingo, en Buenos Aires [79]; y, sin duda, algunos más...

78 *Estética...*, p.462.

79 Conversando con él, en cierta ocasión, sobre la posibilidad de que entre nosotros algunos artistas importantes pudieran hacer arte sagrado, me decía, con su lenguaje habitual tan lejano de cualquier tipo de componenda, que ello no se podía esperar por el momento, y refiriéndose concretamente a conocidos pintores argentinos que lo pretendían, me aseguró que por ahora lo único que ellos podían hacer era empezar por diseñar tapas de bomboneras... y de allí en más, ya se vería.

2. El Icono Mártir en Rusia y su Providencial Resurrección

Trubeckoj señala el providencialismo que se esconde en el redescubrimiento de los iconos enmohecidos, precisamente en nuestro tiempo. Hasta hace poco, el icono era no sólo incomprensible sino directamente *inaccesible* a la vista. Como ya hemos señalado, antiguamente pocos sabían repulir y, por tanto, cuando los iconos se cubrían de hollín, lo "repasaban", es decir, sencillamente los pintaban de nuevo sobre el antiguo dibujo, a veces incluso cambiándoles los contornos, o también, sin tantos cumplidos, los tiraban como un trasto viejo sin valor. Los campanarios de las iglesias eran los sitios donde por lo general iban a parar los iconos en desuso, algunos de ellos verdaderas obras de arte, permaneciendo así expuestos a la intemperie, y a menudo también a la acción nociva de las palomas. Sólo en tiempos recientes, a comienzos de este siglo, se comenzaron a "repulir" los iconos [80]. Una mano invisible los había conservado para las generaciones futuras, y más propiamente para nuestra generación. ¿Será pura casualidad? No, por cierto. El icono resucitó justamente en vísperas de la inmensa tragedia que conmocionó a Rusia, la tragedia soviética, lo que lo hace más comprensible y permite experimentar mejor el poder que oculta.

Esta circunstancia le evoca a Trubeckoj la época fundacional de Rusia, la de San Sergio de Radonetz, cuando en la soledad del bosque, merodeado por los ladrones, el santo escuchaba el lúgubre aullido de los lobos y experimentaba sensiblemente la presencia de los demonios. En nuestros días, dice –eran los días en que se estaba gestando la revolución soviética–, el hombre se ha convertido en un lobo para el hombre. Ya comienzan a oírse de nuevo los gemidos de las víctimas de los ladrones y asesinos. He aquí por qué se ha vuelto inteligible la vida espiritual de las generaciones que, hace más de cinco siglos, por el camino del sufrimiento llegaron al icono. *El icono es la manifestación de la misma fuerza bendita que un día lejano salvó a Rusia*. En esos tiempos aciagos, San Sergio congregó a Rusia en torno a la catedral de su monasterio, erigida en medio del desierto, bajo la advocación de la Santísima Trinidad, cuya imagen Rubliov representó de manera insuperable. Desde entonces ese icono no dejó jamás de ser el estandarte a cuya

80 Cf. *Contemplazione nel colore...*, pp.116-118.

sombra siempre se reunió Rusia en los días de las grandes tribulaciones y peligros [81].

A los orígenes de la vieja Rusia, engendrada en el dolor, atribuye Trubeckoj el antiguo florecer de la iconografía en Nóvgorod, Pskov y Moscú. Aquellos iconógrafos habían experimentado los horrores de las guerras ininterrumpidas, habían visto en torno a sí la devastación y la ruina, el infierno no era objeto de fe sino de evidencia inmediata. Esta visión, nacida en medio de una gran indigencia material, sólo se enturbió cuando el pueblo comenzó a conocer el bienestar material y el hedonismo, embotándose para lo sobrenatural. Entonces a un tiempo se escondió todo lo ultraterreno, el paraíso y el infierno, instalándose el pueblo en una neutralidad cómoda entre el bien y el mal. Hoy el ideal pequeño-burgués ha caducado. El infierno otra vez se ha manifestado en la tierra, los lobos están aullando. "Quizás también nuestros sufrimientos son mensajeros de algo inefablemente grande que debe nacer en el mundo. En medio de estos tormentos el descubrimiento del icono ha llegado a tiempo. Para no perder ánimo y luchar hasta el fin, debemos llevar a nuestro frente este estandarte en el cual el rostro solar de la Santa Rusia glorificada se asocia a la belleza de los cielos... Presagio de un nuevo gran período de la historia" [82].

3. La Misión Actual del Icono

Afirma Ouspensky que el icono, al dar testimonio de la Encarnación del Verbo, opone la auténtica antropología cristiana a la falsa antropología de la cultura contemporánea descristianizada. "La lucha por la imagen de Dios no ha cesado; en nuestros días gana mucho en vehemencia porque el iconoclasmo no se manifiesta solamente en la destrucción deliberada de iconos o en su rechazo por parte de las herejías de tipo protestantizante; se manifiesta también a caballo de diversas ideologías económicas, sociales, filosóficas y otras, en la tendencia a destruir la imagen de Dios en el hombre" [83]. Pero también el icono aporta un nuevo mensaje sobre Dios, el hombre y el mundo. En el seno de una sociedad hedonista, muestra aquello a lo que el hombre está

81 Cf. ibid., pp.120-123.
82 Ibid., pp.81-83.
83 *La théologie de l'icône...*, p.484.

llamado, le predica su destino sobrenatural. En otras palabras, al tiempo que denuncia los caminos erróneos elegidos por el hombre y la sociedad, manifiesta la verdadera noción del hombre y de la sociedad [84].

La resurrección de la imagen sagrada es apremiante asimismo en el Occidente católico, desgraciadamente debilitado por una imaginería almibarada. "Queremos que el pueblo rece en el seno de la belleza", exhortaba con vehemencia San Pío X.

El Concilio Vaticano II no ha soslayado su aprecio por la belleza sagrada: "Entre las actividades más nobles del ingenio humano se cuentan, con razón, las bellas artes, principalmente el arte religioso y su cumbre, que es el arte sacro... Por esta razón, la santa madre Iglesia fue siempre amiga de las bellas artes, buscó constantemente su noble servicio, principalmente para que las cosas destinadas al culto sagrado fuesen en verdad dignas, decorosas y bellas, signos y símbolos de las realidades celestiales... La Iglesia procuró con especial interés que los objetos sagrados sirvieran al esplendor del culto con dignidad y belleza" [85].

"Esta gran Contemplativa –escribe Maritain–, instruida por el don de Ciencia, posee el discernimiento profundo de todo cuanto es menester al corazón humano, conoce el valor único del arte. Por eso lo ha protegido de tal modo en el mundo. Más aún, lo ha llamado el *opus Dei*, y le manda componer perfumes de gran precio, los que derrama sobre la cabeza y los pies del Maestro. *Ut quid perditio ista*? dicen los filántropos. Ella continúa embalsamando el cuerpo del que ama, y cuya muerte anuncia cada día, *donec veniat*" [86]. Por eso, agrega, siempre que en un ambiente cristiano se desprecia la inteligencia o el arte, es decir, la verdad y la belleza, que son nombres divinos, estemos seguros de que el demonio se anota un tanto [87].

En una época tan fuertemente visual como la nuestra se hace más impostergable que nunca la aparición de un auténtico arte sagrado, y consiguientemente, la aparición de auténticos artistas sagrados, que superen la mediocridad y la blandenguería reinantes [88]. "Los obispos –re-

---

84 Cf. ibid., pp.466-468.

85 Sacrosanctum Concilium, art. 122.

86 *Arte y escolástica...*, p.103.

87 Cf. ibid., pp.227-228.

88 Hoy algunos piensan adaptarse a la llamada "cultura visual" poniendo carteles en las paredes de las iglesias, como si así se pudieran suplir las imágenes de los santos y de la historia sagrada, útiles más bien para los "analfabetos". Semejante estratagema, fruto por cierto de una

comienda el Concilio–, sea por sí mismos, sea por medio de sacerdotes competentes dotados de conocimientos artísticos y aprecio por el arte, interésense por los artistas, a fin de imbuirlos del espíritu del arte sacro y de la sagrada liturgia... Los artistas que, llevados por su ingenio, desean glorificar a Dios en la santa Iglesia, recuerden siempre que su trabajo es una cierta imitación sagrada de Dios Creador" [89].

Ello requerirá la previa formación del clero en el espíritu del arte sacro. No bastará la formación intelectual que ofrece la filosofía y la teología. Una formación puramente intelectual, ajena a la belleza, deja de ser intelectual y se hace meramente "cerebral". Si lo que se enseña como verdad no resplandece, ¿será la verdad? El Concilio, por su parte, baja a detalles: "Los clérigos, mientras estudian filosofía y teología, deben ser instruidos también sobre la historia y evolución del arte sacro y sobre los sanos principios en que deben fundarse sus obras, de modo que sepan apreciar y conservar los venerables monumentos de la Iglesia y puedan orientar a los artistas en la ejecución de sus obras" [90]. En la misma línea, algunos teólogos ortodoxos actuales, como Ouspensky, Evdokimov, y otros, insisten en la necesidad de volver a la enseñanza del dogma por medio de las imágenes sacras. Los candidatos al sacerdocio deberán ser introducidos en la "teología del icono" y el pueblo instruido para "leer" los iconos.

Hemos afirmado anteriormente que la actual decadencia del arte sacro no es primariamente de orden estético. Lo que está enfermo es el alma, lo que está tocado es la fe. Por eso, si de veras se desea volver a tener un arte realmente sacro, lo que se requiere es emprender una nueva evangelización. "La reunión del arte y de la religión –ha escrito Weidlé–, si es que está destinada a llevarse a cabo, será al mismo tiempo un síntoma de una renovación de la vida religiosa misma. Cuando la fe coagulada vuelva a licuarse, entonces el arte volverá a encenderse ante la nueva llama de ese fuego espiritual. Porque el mundo habitado por el arte sólo puede volver a ser transparente mediante la religión" [91]. Sin embargo, desde ya algo se puede adelantar. Refiriéndose a la arquitectura, decía J. M. Richards: *Architecture as well as made by circums-*

---

preocupación pastoral, no parece recomendable ya que, además de banalizar el recinto sagrado, contribuye a sustituir la contemplación por la lectura, lo que dificulta el acceso a la sacralidad del misterio.

89 Sacrosanctum Concilium, art. 127.

90 Ibid., art. 129.

91 *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*.... p.245.

tances makes them. La arquitectura, por más que sea expresión del ambiente, puede contribuir, y no poco, si es buena, para mejorar la situación de la sociedad. Resulta legítimo extender esta idea al arte sacro [92].

Hace diez años, el Papa evocó el centenario del Segundo Concilio de Nicea (787-1987), dando a conocer una carta apostólica, la *Duodecimum Saeculum*. ¿A qué es atribuible su interés por recordar la memoria de ese Concilio, bastante menos conocido que los otros "grandes" Concilios de la Iglesia antigua, como el primero de Nicea, Éfeso o Calcedonia? Sin duda que al tema que lo ocupó: la cuestión de la imagen sacra. El mundo de hoy necesita como nunca la imagen que viene de lo "alto", no la que brota de los bajos fondos de nuestro subconsciente, de nuestros instintos reprimidos o excitados, sino la que viniendo de arriba es capaz de elevarnos, suscitando en nosotros la nostalgia de Dios.

Pero quizás la razón principal por la que el Santo Padre pone de nuevo sobre el tapete el tema del Concilio de Nicea es su anhelo de un acercamiento a la Ortodoxia en algo que nos es tan común. Allí dice el Papa: "El relieve dado por el Segundo Concilio de Nicea al argumento de la tradición, y más precisamente de la tradición no escrita, constituye para nosotros católicos como para nuestros hermanos ortodoxos una invitación a volver a recorrer juntos el camino de la tradición de la Iglesia indivisa" [93]. El Papa se complace en destacar el papel fundamental que el obispo de Roma cumplió en la controversia sobre las imágenes de los siglos VII al IX. Era la idea tan predileccionada por Soloviev cuando señalaba lo significativo que fue el hecho de que en esa gran querella todos los ojos, especialmente los de los cristianos perseguidos en Oriente, se hubiesen dirigido hacia el Papa, hacia la sede apostólica de Roma, "ese icono maravilloso del cristianismo universal".

Dostoievski había profetizado que "la belleza salvará al mundo". Aludiendo Solzhenitsyn a esa enigmática expresión, la comenta diciendo: "Así, tal vez esa vieja trinidad Verdad, Bien y Belleza, no sea sólo

---

92 Escribía E. Voegelin: "No hay que entender el desorden espiritual de nuestro tiempo, la crisis cultural de la que tanto se habla, como un destino fatal; cada uno de nosotros dispone de los medios necesarios para superarlo en la parte que le toca a él. Nadie está obligado a participar en una crisis espiritual de la sociedad; por el contrario, nuestra obligación es renunciar al desorden y vivir en el orden": *Ciencia, política y gnosis*, p.33; cit. por H. Sedlmayr, *La muerte de la luz...*, p.248.

93 Nº 1.

una vetusta fórmula sin contenido, como nos parecía en nuestra presuntuosa y materialista juventud. Si las copas de estos árboles confluyen, tal y como afirmaban los estudiosos, y los excesivamente rectos brotes de la Verdad y del Bien han sido aplastados, cortados, impidiéndoseles su desarrollo; entonces, quizás los de la Belleza, veleidosos, impredecibles, inesperados, se abran camino,*y se eleven hasta el mismo lugar*, cumpliéndose el trabajo de los tres. No es una frase, pues, sino una profecía lo que dejó escrito Dostoievski: «La belleza salvará al mundo». A él, en verdad, le fue dado ver más allá, asombrosamente iluminado" [94].

94 Discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura, 1970, en *Alerta a Occidente*, Acervo, Barcelona, 1978, pp.9-10.

Apéndice

Comentario de las láminas

LÁMINA 1. **Iglesia de la Protección de la Madre de Dios sobre el río Nerl**, s. XII (zona de Vladímir)

En las adyacencias de Bogolyubovo, a orillas del río Nerl, se encuentra esta pequeña iglesia de la Protección o del Velo Protector (*Pokrova*), famosa en el mundo de la arquitectura por la perfección de sus formas.

La iglesia fue construida el año 1165 por Andrei Bogolyubskij, en honor del Velo Protector de nuestra Señora. Esta advocación toma su origen en una antigua tradición bizantina según la cual la Santísima Virgen se apareció en Constantinopla, a un santo llamado Andrés, en el barrio de Blachernes, ubicado sobre una de las colinas de dicha ciudad. Andrés vio a nuestra Señora tomando su manto y extendiéndolo sobre el pueblo, como signo de protección contra sus enemigos. Allí se erigió un célebre santuario llamado Panaguia Blachernitissa, uno de los más venerados de Constantinopla. Andrei Bogolyubskij levantó esta iglesia en tierra rusa, también sobre una pequeña colina, conmemorando una expedición victoriosa contra los búlgaros, en que murió su hijo Jorge, y poniendo su Principado de Vladímir-Súzdal, rival de Kiev, bajo la especial protección de nuestra Señora.

A esta encantadora iglesia sólo se puede llegar a pie, atravesando verdes y silenciosas praderas. Ya desde lejos, su silueta se deja entrever por entre las ramas de los viejos olmos. Y tras atravesar el bosque, se muestra en toda su belleza, al borde del río, como si hubiese sido construida con un solo bloque de piedra blanca. Su forma, de perfectas y sutiles proporciones, donde la luz se junta con la gracia, es la típica de las iglesias rusas del siglo XII.

En la parte posterior, no visible en esta foto, emergen los tres ábsides, finamente modelados. La fachada se divide en tres secciones iguales, separadas por elegantes pilastras, con ventanas alargadas y un cinturón de arcos ciegos. A semejanza de la espléndida iglesia de San Demetrio, en Vladímir, la parte superior de la fachada está decorada con escenas del Antiguo Testamento, particularmente relativas al Rey David, que aparece en su trono, rodeado de animales y pájaros, símbolo de la protección divina concedida al principado de Vladímir. Todas las líneas contribuyen a la verticalidad del edificio. Encima, el esbelto tambor con su cúpula a bulbo, coronada por la cruz.

Ya hemos explicado el simbolismo cósmico de los templos rusos, materia transfigurada por la luz, en especial comunión con la "madre tierra". La ubicación de esta iglesia al borde del río, espejándose en sus aguas, contribuye a aumentar la impresión de levedad y de impulso ascensional.

LÁMINA 2. **Trinidad**, Rubliov, s. XV (Moscú, Galería Tretiakov)

Fue éste el icono titular de la Catedral de la Trinidad y San Sergio, que Rubliov pintara en 1408 "en alabanza" de San Sergio, sólo 17 años después de su muerte, por encargo de Nikon, su discípulo y sucesor. El sueño de San Sergio era la unión de todas las tierras y principados rusos, a semejanza de la Trinidad: "Que sean uno, como nosotros somos uno".

La imagen es realmente magistral, pletórica de simbolismo, de belleza artística y de síntesis teológica. Florenskij se entusiasmaba delante de ella al punto de decir que "entre todas las pruebas filosóficas de la existencia de Dios, lo más convincente es la conclusión: está la Trinidad de Rubliov, luego existe Dios".

Rubliov representa la Trinidad en relación con el episodio véterotestamentario acontecido junto al encinar de Mambré, según se relata en Gen 18, 1-16. Allí Abraham recibió a tres extraños peregrinos y los invitó a comer. La tradición vio en ese hecho una misteriosa revelación de la Trinidad. "Bienaventurado Abraham –canta la liturgia–, tú los has visto, has recibido a la divinidad una y trina". Numerosos peregrinos rusos visitaban en Palestina la encina sagrada, y la mesa en la que Abra-

ham comió con los tres huéspedes era una de las más insignes reliquias de Santa Sofía de Constantinopla. En el icono se suprimen las figuras de Abraham y Sara para concentrarse más directamente en el núcleo de lo revelado. La tienda de Abraham pasa a ser el templo que está sobre uno de los ángeles; la encina de Mambré, el árbol de la vida; el ternero con que los invitó Abraham deja lugar al cáliz eucarístico.

El icono pone ante todo de relieve la igualdad de las tres personas divinas, como lo atestigua el hecho de que las figuras y los rostros de los ángeles son casi idénticos entre sí, cada cual con su cetro soberano. El color azul, que se advierte en las tres figuras, al tiempo que pone en el conjunto una nota de alegría gozosa y serena, parece también aludir a la unidad de la naturaleza divina.

Si bien se pueden detectar en el icono diversas formas geométricas de composición como el rectángulo, la cruz, el triángulo, lo que prevalece es el círculo. Los ángeles están dispuestos en torno a la mesa de tal manera que fácilmente se los inscribe en un círculo, símbolo de la plenitud de lo infinito. Decía Dionisio que "el movimiento circular significa que Dios permanece igual a Sí mismo, que abarca al mismo tiempo lo que está en el medio y lo que se encuentra en los extremos, y que reconduce a Sí todo lo que ha salido de Él". La curva envolvente arranca de los pies mismos del ángel representado a la derecha (mirando desde el punto de vista del espectador), y sube, arqueándose, por la línea del hombro y la cabeza, inclinada hacia la izquierda, de dicho ángel, pasa por sobre la cabeza del ángel del centro, y gira siguiendo el contorno de la cabeza del ángel de la izquierda, que inclina su frente hacia la derecha, desembocando en su pie derecho. La composición aparece claramente dividida en tres partes, como lo indican los báculos que empuñan los ángeles del centro y de la izquierda. El cáliz no está colocado en el medio sino hacia la derecha, para que haga de contrapeso a la cabeza del ángel que se inclina hacia la izquierda. El ritmo circular de la composición se reafirma en la curva del árbol que está detrás del ángel central, no obstaculizada por la vertical del edificio que se alza sobre la cabeza del ángel de la izquierda, y claramente perceptible en la inclinación de la colina que está a la derecha. En esta alternancia de líneas, que se inclinan o sirven de sostén al equilibrio general, reside todo el secreto de la composición.

Sin embargo, Rubliov no quiere señalar tan sólo la unidad e igualdad de las personas sino también su diversidad y distinción. Lo hace re-

presentándolas de izquierda a derecha, según el orden del Credo: primero el Padre, luego el Hijo, y finalmente el Espíritu Santo. Dicha atribución se confirma por una ley iconográfica de acuerdo a la cual, desde los primeros siglos cristianos, en las imágenes que figuran escenas de comidas, como la Ultima Cena, las Bodas de Caná, etc. –y acá el icono se centra en el cáliz eucarístico que está sobre la mesa–, el personaje principal era ubicado, por lo general, no en el medio sino a la derecha, es decir, por relación al espectador, a la izquierda.

El ángel central representa, pues, al Verbo encarnado quien, en actitud pensativa, con la cabeza inclinada, bendice el cáliz, insinuando así que está dispuesto a ofrecerse en sacrificio. El ángel de la izquierda, que es el Padre, cuyo rostro expresa un dejo de dolor, está como animándolo a esta sublime empresa. El ángel de la derecha representa al Espíritu Santo. Si antes dijimos que el color azul, común a las tres personas, indicaba la unidad de naturaleza, acá podemos señalar cómo la diversidad de dicho color, en tres tonos diversos, pareciera destacar las necesarias distinciones. La actitud del Padre tiene algo de monumental, irradia hieratismo y omnipotencia, según lo refleja su mirada. Por una parte se muestra inmóvil, acto puro, realizado, principio estático de eternidad, pero al mismo tiempo, en un contraste notable, el movimiento de su brazo derecho expresa el principio dinámico de la creación, que a él se le atribuye. El Hijo está en la actitud del que escucha. Los pliegues de su vestido expresan la atención suprema, el abandono de sí, su disposición al anonadamiento redentor. Su mano derecha reproduce el gesto de bendición esbozado por el Padre. El Espíritu Santo extiende también su mano. Parece cubrir, proteger, "incubar", según el relato de la creación, al modo de la paloma que tiende sus alas. Su postura es como intermedia entre la del Padre y la del Hijo, es el Espíritu de comunión del Padre y el Hijo.

La imagen en su conjunto ilustra la tesis eclesiológica fundamental: la Iglesia es una revelación del Padre por el Hijo en el Espíritu Santo. El edificio –casa de Abraham–, encima del ángel de la primera persona, es figura de la Iglesia, cuerpo místico de Cristo; el árbol –la encina de Mambré–, junto al ángel de la segunda persona, indica el medio elegido para la salvación, el madero de la cruz, el árbol de la vida; en fin, la montaña, por encima del ángel de la tercera persona, es el símbolo de la deificación o ascensión espiritual, que se atribuye al Espíritu.

Adviértase cómo los ángeles se muestran gráciles, casi imponderables, en total reposo, pero se trata de un reposo "embriagante", de un auténtico éxtasis, como lo revelan los rostros y, sobre todo, las miradas. Un "movimiento estable", diría Gregorio de Nyssa. Los rasgos de las cabezas, los contornos de las figuras, el plegado de los paños, todo revela una admirable fluidez, característica de la estatuaria clásica. Mas el artista no excluye por ello las angulosidades, como se nota en los asientos, o en algunos pliegues tajantes de las vestiduras. El conjunto produce la sensación del más puro equilibrio, equilibrio del espíritu, completamente absorto en la contemplación, que era precisamente lo que Rubliov quería significar en su imagen.

Pero el icono no realza sólo la felicidad sempiterna de la tríada divina sino que, como lo acabamos de decir, mira también a expresar su protagonismo en la economía de la salvación. Las tres personas están en santa conversación. El tema de la misma es quizás el texto de San Juan: "De tal modo amó Dios al mundo que le dio su Hijo único" (Jn 3, 16). Esa palabra se concreta en el cáliz eucarístico –hacia el que convergen las manos de los tres ángeles–, prolongación de la Encarnación, que parece ascender y conectarse con el árbol que es la Iglesia, fruto de la Eucaristía.

Destaquemos la magnífica escala cromática de este icono, una verdadera sinfonía de colores. En torno a la mesa blanca, el púrpura oscuro (el amor divino), el azul denso (la verdad celestial) y el oro rutilante de las alas (la abundancia divina) forman un acuerdo perfecto. La imagen de Rubliov nos recuerda la pintura de los senenses Duccio y Simone Martini, por su delicada espiritualidad y su visión simbólica. Una auténtica pintura de almas. Las tres figuras, ligeras y alargadas (sus cuerpos son 14 veces la cabeza, en vez de 7 veces, como es lo normal), dejan la impresión de algo inmaterial, ajeno a la pesadez que caracteriza las cosas de la tierra.

Del icono brota una exhortación: "Que sean uno como nosotros somos uno". El hombre es imagen del Dios trino. Todos los hombres son llamados a unirse en la Iglesia de Cristo, en torno al mismo cáliz, e ingresar así en el seno de la Trinidad. La visión se termina en una nota esjatológica.

No en vano al referirse a esta imagen, el Concilio de los Cien Capítulos lo llamó "el icono de los iconos".

LÁMINA 3. **Cristo Pantocrátor,** Jovan el Zoógrafo, s. XIV (Skoplje, Galería de Arte)

Esta imagen, tan majestuosa, es de 1394, y fue hecha para el iconostasio del monasterio de Zrze, cerca de Prilep, Macedonia. De un formato poco común (88,5 por 131 cm.), el icono, que no ha sufrido deterioro alguno, tiene por autor al metropolita Jovan el Zoógrafo, jefe de un grupo de pintores, entre los cuales se contaban algunos hermanos suyos, que trabajaron en Servia y en Macedonia hasta el s. XV. Su estilo original, si bien es deudor de los grandes maestros bizantinos de la época, se abreva de manera decisiva en el ambiente de la pintura serbia, como lo muestra la monumentalidad de la figura y las líneas sutiles del ocre luminoso, según puede advertirse sobre todo en el tratamiento pictórico del cabello, el color púrpura oscuro y el tono verde oscuro del manto de Cristo.

Conforme a los cánones iconográficos, el Pantocrátor –o sea el Omnipotente, el Todopoderoso–, es representado de pie y en busto. La imagen que comentamos recibe el nombre de "Cristo Salvador y Fuente de Vida". Con su mirada fija en los fieles que lo contemplan, el Señor levanta su mano derecha para trazar el gesto de bendición, al modo oriental: los tres dedos que se unen, el meñique, el anular y el pulgar, simbolizan las tres personas de la Trinidad; los otros dos, el índice y el mayor, recuerdan las dos naturalezas de Cristo. Con la mano izquierda sostiene el libro del Evangelio, preciosamente trabajado; en otros iconos del Pantocrátor se lo muestra abierto, exhibiendo textos diversos.

Jovan ha sabido expresar de manera acabada el Señorío de Cristo. Trátase de un Señor atlético, lleno de vitalidad, verdaderamente la imagen del Verbo de Dios encarnado. Su rostro severo pero acogedor, su cuello grueso y robusto, trae quizás al recuerdo la imagen que quedó grabada en el Santo Sudario: un Cristo varonil, sufrido, profundo.

El texto dice: *Jesucristo*, en la línea de arriba. Debajo, la sigla en griego *o* *O* *e* (o on esti), es decir, "El que es"; la primera letra en el brazo izquierdo de la cruz de la aureola, la O en su parte superior, y la tercera en el brazo derecho. Fue el nombre que el Señor dio de sí mismo cuando Moisés, junto a la zarza ardiente, le preguntó cómo se llamaba.

LÁMINA 4. **Madre de Dios Hodegetría,** llamada **Petróvskaja,** s. XIV (Moscú, Galería Tretiakov)

"Era preciso –escribe Palamás–, que la que iba a dar a luz al más hermoso entre los hijos de los hombres, fuese ella misma de una admirable belleza".

En Rusia, antes de la Revolución, se veneraban cerca de mil iconos de la Virgen, y a lo largo y ancho de su vasto territorio al menos 230 días del año estaban oficialmente consagrados a su culto.

Diversos son los nombres que reciben los distintos tipos de iconos marianos. Está la *Virgen orante*, que representa a nuestra Señora elevando sus brazos al cielo, en actitud de oración, como en el conocido mosaico del Muro Indestructible, en Santa Sofía de Kiev. Asimismo la llamada *Virgen del Signo*, que sostiene en su seno al Niño divino. También la *Virgen Kyriotissa*, es decir, Emperatriz, sentada en trono, con el Niño sobre sus rodillas, mirando ambos frontalmente al espectador. La *Virgen Eleúsa* o de la Ternura, en que los rostros de la Madre y del Hijo se unen en gesto de mutuo amor, como en la conocida imagen de nuestra Señora de Vladímir. También la *Virgen Pokrov*, a quien aludimos al comentar la lámina primera, o sea la Virgen protectora, que cubre con su velo a sus devotos. Asimismo la *Virgen de la Déesis*, que ocupa un lugar necesario en el iconostasio, intercediendo juntamente con el Bautista ante Cristo. Y la *Virgen Hodegetría*, a cuyo grupo pertenece la lámina que ahora comentamos. Esta Virgen, llamada *Petróvskaja*, porque se atribuye a San Pedro, Metropolita de Kiev, pertenece a la Escuela de Nóvgorod, escuela famosa por su espléndido cromatismo y la luminosidad de sus iconos.

La palabra *Hodegetría* es de origen griego (odos=camino) y significa "quien indica el camino". En este caso, es nuestra Señora la que lo indica, señalando con su mano a Cristo, camino, verdad y vida. El calificativo parece provenir de una iglesia de Constantinopla, ubicada en un importante cruce de caminos, donde este tipo de iconos era venerado. Era la iglesia que indicaba el camino y al mismo tiempo el icono de la Madre de Dios.

Si observamos al Niño, advertimos que su rostro es de adulto; también lo es su vestido –túnica y manto–; así lo representan para destacar que es el Maestro, la Sofía eterna encarnada, por lo que tiene en su

mano izquierda el rollo de la Sabiduría. La Virgen se nos muestra cubierta con el "maphorion", manto lleno de elegancia y ornado de tres estrellas, una en la frente y las otras dos sobre los hombros, signo dogmático de su virginidad antes, en y después del parto. Su rostro es alargado, la nariz larga y aguda, la boca delgada y estrecha, los ojos grandes, con pestañas arqueadas, las cejas ligeramente elevadas, los ojos fijos, mirando al infinito. Con su mano izquierda señala al Niño, el camino, presentándolo a los hombres cual Señor del Mundo, Pantocrátor, como indicando que todos los bienes se encuentran incluidos en Cristo, de Él vienen y a Él retornan. El conjunto da la impresión de solemne y serena majestad.

Las Vírgenes rusas resplandecen de belleza. No deja de ser significativo que Santa Bernardita, invitada a elegir entre diversas imágenes de nuestra Señora la que más se parecía a la visión que había tenido en Lourdes, se detuvo sin dudar ante un icono bizantino de la Virgen, del siglo IX.

LÁMINA 5. **San Lucas iconógrafo**, Escuela de Pskov, s. XVIII (iglesia de Opochka)

Este icono nos presenta a San Lucas en el acto de pintar la imagen de nuestra Señora. Se encuentra en la iglesia de Opochka, ciudad de la región de Pskov, situada en una isla del Velikaia, afluente del lago Pskov. Ya hemos dicho que según una tradición legendaria, Lucas fue pintor. Y conoció personalmente a la Madre de Dios. Habiendo relatado en su evangelio la infancia de Jesús, sobre todo en relación con su Madre, estaba en condiciones privilegiadas para hablar de nuestra Señora no sólo con las palabras sino también con los colores.

En nuestra imagen advertimos que un esbelto y alado ángel inspira la mente del artista y guía su pincel. Se destaca así el papel que se atribuye a los ángeles, contempladores de la Belleza de Dios, en la labor del iconógrafo. No deja de resultar curioso que la Virgen, que posa como modelo ante el pintor sagrado, no tenga el Niño en la misma posición que en el cuadro. En el caso de la imagen resultante tenemos nuevamente una *Hodegetría*, ya que allí la Virgen señala al Niño como el camino que hay que seguir. En cambio, en la realidad, el Niño se

apoya sobre las manos de su Madre, como saliendo de su seno. Es el tipo de iconos de la Virgen que se llaman *del Signo*. Esta denominación –"Madre de Dios del Signo"– se inspira en el Apocalipsis: "Un signo grande apareció en el cielo: una mujer vestida de sol con la luna debajo de sus pies" (12, 1), y sobre todo en Isaías: "El Señor os dará un signo: he aquí que una Virgen concebirá y dará a luz un Hijo que será llamado Emmanuel" (Is 7, 14). La Señora es signo de la presencia salvadora de Cristo. En griego se la invoca como *Platytera*, es decir, "más vasta (que los cielos)", puesto que contuvo en su seno a Aquel que los cielos no pueden contener. También se lo llama "el icono de la Encarnación", indicándose con dicho título que María no fue un instrumento simplemente pasivo en dicho misterio. El Verbo no quería encarnarse como resultado de un puro decreto divino, haciendo violencia a la naturaleza humana. Esperaba que esta naturaleza dijese, ella misma, por la boca del ser humano más puro: "He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra".

Por lo general, nuestra Señora es representada, como en este caso, con un vestido azul y un manto color púrpura. Frecuentemente esos colores son los inversos a los del vestido y manto del icono de Cristo. El color púrpura simboliza la divinidad, y el azul la humanidad. Cristo se viste de púrpura porque es Dios, y se cubre con un manto azul porque asumió la naturaleza humana. La Madre de Dios, descendiente de Adán pero deificada por Cristo, lleva vestido azul y manto color púrpura.

Según la tradición, San Lucas nos habría dejado tres tipos de iconos de nuestra Señora: una Virgen Hodegetría, una Virgen de la Ternura, y una Virgen sin el Niño, en actitud de orante o de Déesis.

En su *Guía de la Pintura*, dice Dionisio de Furna que nuestra Señora se agradó de este homenaje artístico: "Ella agradeció y bendijo al santo apóstol y evangelista Lucas por su arte pictórico diciendo: «Que la gracia de Aquel que yo he puesto en el mundo sea con ellos por mi intercesión»".

LÁMINA 6. **San Jorge**, Escuela de Nóvgorod, s. XIV (San Petersburgo, Museo Ruso)

La Iglesia oriental, y sobre todo la rusa, tuvo en especial consideración a los santos guerreros, como San Demetrio, patrono de Salónica, los dos San Teodoro, San Nikita, San Procopio... Pero con especial predilección veneró a San Jorge.

La historia de este santo tiene ribetes evidentemente legendarios. Beirut, la capital del Líbano, es, como se sabe, una ciudad antiquísima. En el siglo III, antes de que conociese el Evangelio, sucedió lo que sigue. Cerca de la población había un lago, y en el lago se escondía un dragón enorme, que era el terror de la comarca. Todo ser viviente que pasaba por allí, hombre o animal, corría el peligro de caer en sus garras. Las expediciones contra el monstruo resultaron infructuosas. Se lo quiso calmar ofreciéndole animales, pero el oráculo aseguró que el dragón requería víctimas humanas, y que era preciso echar suerte para saber el orden en que debían ser sacrificadas las personas. He aquí que un día la suerte recayó sobre Margarita, la hija del rey. La reina y todos los miembros de la corte lloraban sin consuelo y el rey se negaba a entregarla. Pero el pueblo rugía en torno al palacio, dispuesto ya a incendiarlo. Heroicamente, la niña se arrancó de los brazos de su madre y se presentó, deslumbrante de belleza, frente a la multitud, con su diadema y sus collares, así como con vestidos de fiesta, ya que era costumbre que las víctimas humanas tenían que ir al sacrificio con sus más ricos atavíos. Pálida y temblorosa, se encaminó con una comitiva hacia el lago donde habitaba la bestia. Cerca de allí había una roca y junto a la roca un árbol, donde la dejaron atada.

Pero he aquí que en medio de su desolación vio que se acercaba un joven. Era un apuesto guerrero de gesto arrogante, que montaba un brioso corcel, un tribuno de los ejércitos imperiales, con la lanza en sus manos y sobre los hombros la clámide escarlata. Al oír los gemidos de la joven, se aproximó hasta ella y, tras conocer su situación, se apresuró a desatarla. De pronto apareció el dragón. La princesa empezó a gritar, muerta de miedo, pero el soldado, asegurando sus pies en los estribos, lanza en ristre, hirió mortalmente a la fiera. "Ahora –dijo el héroe a la princesa–, échale tu cinturón al cuello y llévala a la ciudad". Allí, en la plaza de Beirut, el dragón agonizante murió.

La multitud aplaudía a su libertador; la princesa lo miraba con enorme gratitud; los sacerdotes querían venerarlo como a un Dios, y el rey le ofreció el primer puesto en su reino así como la mano de su hija. Pero él se rehusó a todo. "No soy yo –dijo– quien os ha devuelto la seguridad, sino Cristo, el Dios a quien adoro". Y les habló del Evangelio. El rey y toda la ciudad pidieron el bautismo. Cumplida su misión, el héroe comenzó a despedirse, a pesar de los ruegos de todos para que se quedase para siempre con ellos. Tenía que emprender nuevos combates, defender otras princesas y matar otros monstruos. Y así, andando y andando, llegó un día a Nicomedia, donde a la sazón reinaba Diocleciano, gran perseguidor de los cristianos. La crueldad del emperador llenó de ira el corazón del héroe. Se presentó delante de él, proclamando sin temor la verdad del Evangelio, lo que le valió ser encarcelado, azotado, torturado y finalmente degollado.

Tal es la leyenda conmovedora de San Jorge, el héroe por excelencia, el arquetipo de los caballeros. El Oriente recogió con amor la memoria de aquel a quien consideraba como a uno de los más grandes mártires: Constantino le levantó templos, Justiniano colgó su espada victoriosa junto a su sepulcro, San Basilio pronunció ante sus restos sermones encendidos. También el Occidente lo veneró con predilección, considerándolo como el modelo de los guerreros, el caballero andante de la fe, el defensor de la justicia y de los débiles. Junto con San Miguel y Santiago, compartía la dirección invisible de las batallas, especialmente contra los enemigos de la fe. Su figura aparece en los tapices bizantinos y coptos, en los marfiles carolingios, en los estandartes de los ejércitos, en las piedras románicas, en los escudos de los caballeros medievales, en los retablos renacentistas. Siempre como el símbolo de la lucha contra el pecado, la tiranía, Satanás y sus adláteres en la tierra.

En nuestra imagen, que ha reproducido para nosotros la iconógrafa argentina Beatriz G. P. de Guevara, podemos destacar el blanco corcel, su aliado en la batalla, que lo conduce como una tromba, su manto al vuelo agitado por el viento, la lanza pronta a golpear al dragón, que sale de la caverna oscura. En la parte superior se ve la mano derecha del Padre que bendice desde el cielo la hazaña de su héroe en la tierra.

LÁMINA 7. **El Nacimiento**, Escuela de Rubliov, s. XV (Moscú, Galería Tretiakov)

Si la representación navideña del Occidente resalta preferentemente la adoración del Redentor recién nacido, por parte de los hombres, que no es sino la consecuencia de aquel hecho salvífico, el mundo bizantino representa el hecho mismo del *"Verbum caro factum est"*, o mejor, el misterio que se esconde tras el hecho. Bajo el influjo franciscano, la Navidad en Occidente se presenta de una manera más pintoresca, con la figura popular del pesebre, donde el hombre-Dios se destaca más que el Dios-hombre. El Oriente filtra muy severamente toda emotividad en aras del contenido mistérico, poniendo el acento sobre la inefable autolimitación de Aquel que no conoce límite alguno. En María, la creatura da a luz a su propio Creador. Dios se hace hombre para que el hombre se haga Dios. La filantropía divina culmina en la deificación del hombre.

Recorramos el icono, una verdadera clase de teología. Destácase en él la *gruta negra* en que el Niño recién nacido es ubicado. El mundo estaba en tinieblas, pero ahora "la luz resplandece en las tinieblas" (Jn 1, 5). El triángulo sombrío y tenebroso de la gruta representa la tierra irredenta y, más allá, su napa última de derelicción, los abismos del infierno, en donde Cristo se sumergiría después de su muerte. Como cantan los Maitines del Sábado Santo: "Tú descendiste a la tierra para buscar a Adán, y no encontrándolo, fuiste a buscarlo hasta el infierno". Cristo ha nacido en el fondo abismal de la desgracia humana, en la sombra de la muerte. La Navidad inclina los cielos hasta los infiernos.

De lo alto cae un *rayo de luz*, único como Dios, y al pasar por la estrella se trifurca, en evidente alusión a la Trinidad, descendiendo sobre la Madre y sobre el Hijo. "El Espíritu Santo vendrá sobre ti" (Lc 1, 35). El Espíritu, alegría eterna del Padre y el Hijo, causa aquí la alegría del parto. "Preparemos con gozo nuestra entrada en las fiestas de la Navidad –canta la liturgia– y aclamemos: Gloria a Dios en la Trinidad". En los primeros siglos, la fiesta de Navidad incluía la Epifanía, integrando el conjunto grandioso de las Santas Teofanías. Lo que explica sobre el icono de la Navidad la irradiación de la "Luz trisolar", manifestación de la Trinidad, y justifica el nombre que antes recibía el misterio, a saber, "fiesta de las luces". Los libros litúrgicos lo llaman

también "Pascua". El año litúrgico avanza así entre dos polos: la Pascua de la Navidad y la Pascua de la Resurrección.

En lo alto, a la izquierda, avanzan *los magos*, en ágiles caballos, como representantes de las naciones. Si los pastores simbolizan a Israel, los magos figuran a los gentiles. Asimismo, algunos Padres decían que en el pesebre fueron invitados a alimentarse los hebreos, representados por el buey, y los gentiles, simbolizados por el asno. Sea lo que fuere, la Navidad aparece como punto de encuentro de todos los pueblos de la tierra.

A la derecha, en la parte inferior, la escena del *baño* del niño recién nacido, sentado en la falda de la partera Salomé, indica que Cristo no es un hombre aparente sino absolutamente real. Al mismo tiempo parece contener una alusión al bautismo ya que la bañera tiene la forma de una fuente bautismal.

Un dato sugestivo: las *fajas* blancas que envuelven al Niño se parecen notablemente a los lienzos mortuorios con que el icono de la Resurrección lo muestra a Cristo saliendo de la caverna negra de la tumba: la misma palabra en los textos litúrgicos indica unas y otros. Si el Verbo se hizo carne fue para tener una materia que ofrecer en el altar de la cruz. El niño de Belén ya es el varón de dolores. Los Maitines de la Sinaxis de la Theotokos relacionan a los magos con las mujeres que llevan aromas al sepulcro: "Dios conduce a los magos a adorar al Niño prediciendo su Resurrección después de tres días por el oro, la mirra y el incienso".

En la composición del icono, el personaje central es *la Madre de Dios* que, fuera de la gruta, predomina majestuosa. Extendida sobre un manto rojo, revestida de la púrpura imperial, luego de haber dado a luz a su hijo, apoyando la cabeza sobre una mano, se vuelve hacia nosotros, cual si estuviera meditando el conjunto del misterio de la Encarnación, en donde ella, como flor de la humanidad, nos representó a todos consintiendo a la invitación del ángel, y convirtiéndose en madre de la Iglesia. "Conservaba todas esas palabras y las repasaba en su corazón" (Lc 2, 19). Todos los personajes del icono la rodean cual Emperatriz y Theotokos, al modo de una corona.

Varios *ángeles* se hacen presentes en la imagen. Algunos, los de la derecha, se inclinan ante el niño recién nacido. Los de la izquierda aparecen cumpliendo un doble ministerio: dos de ellos se vuelven ha-

cia lo alto, en adoración y alabanza incesante de Dios; son los ángeles de la liturgia celestial que cantan: "Gloria a Dios en las alturas"; el tercero, que se inclina con ternura hacia los pastores, es el servidor de lo humano, el ángel que anuncia la Navidad y proclama: "Paz en la tierra a los hombres de buena voluntad".

Los *pastores*, los primeros en acudir a Belén, nos recuerdan el oficio de Cristo como Pastor-Mesías. La significación del pesebre proyecta una luz peculiar sobre la parábola del Buen Pastor y su descenso a los infiernos, donde lo esperaban numerosos miembros del inmenso redil del que es Mesías.

En el ángulo izquierdo inferior se encuentra *San José*, sumido en profunda meditación. Visiblemente aparte, muestra que no es el padre carnal del Niño. Se lo representa en un momento de tentación. El diablo, vestido de pastor, le insinúa dudas sobre la virginidad de María. En otros iconos de la Navidad el pastor aparece indicándole un bastón seco y retorcido, que no puede germinar. El núcleo de la tentación, que en el fresco correspondiente del monasterio de Terantopov se titula "La tempestad que está en el corazón", es el siguiente: "Así como de este bastón seco no pueden nacer flores, así tampoco de ti, que eres viejo, puede nacer descendencia". O también, como se dice en los evangelios apócrifos: "Así como este bastón seco no puede producir follaje, una virgen no puede dar a luz". Es cierto que San José oyó al ángel que le decía: "No temas tomar a María por mujer" (Mt 1, 20), pero ello no lo libra de la tentación. En el rostro de José se reconoce el drama universal de la historia humana ya que sobre el argumento del pastor se basa toda la crítica del racionalismo a lo largo de los siglos.

El icono incluye numerosos *árboles y plantas*. Según se afirma en la tercera oda del Primer Canon: "El que con su mano poderosa creó el mundo, aparece como el corazón de su creación". La Navidad es, también, una fiesta del cosmos: "En este día –canta la liturgia– el cielo y la tierra se regocijan proféticamente. Ángeles y hombres, regocijémonos, porque hoy se unen el cielo y la tierra. Que toda la creación dance y se estremezca. Hoy Dios ha venido a la tierra y el hombre se ha elevado a los cielos". Todos los colores del arco iris: el verde, el rojo, el amarillo, el gris, el púrpura, se ponen al servicio del misterio.

En el kontakion de la fiesta, Romano el Meloda inspira el tema cósmico del icono: "La Virgen, en este día, pone en el mundo a Aquel que supera toda esencia creada y la tierra ofrece una gruta al Inaccesible.

Los ángeles cantan su gloria con los pastores, y los magos caminan tras la estrella, porque nos ha nacido un pequeño niño, el Dios de antes de los siglos".

Según Herwegen, en este icono es posible descubrir un esquema teológico en forma de una gran X: arriba, a la izquierda, la adoración del Niño en el pesebre, la estrella, los ángeles; en correspondencia con ello, abajo, a la derecha, la escena del baño. Arriba, a la derecha (y en diagonal hacia abajo, a la izquierda), la Madre de Dios, en postura de marcado cansancio; abajo, a la izquierda, San José, como al margen de lo que sucede. El significado sería: arriba, a la izquierda, se afirma la divinidad del Niño; abajo, a la derecha, su humanidad verdadera; arriba, a la derecha, el origen según la carne (su humanidad); abajo, a la izquierda, el origen divino y espiritual (su divinidad).

Sea lo que fuere de tal interpretación, el hecho es que el icono de la Navidad nos resume las grandes ideas que se contienen en el misterio: el movimiento descendente de un Dios que se abaja; el milagro de la maternidad virginal, respuesta divina al fiat de la Virgen que engendra a su propio Creador; y por último, el término de la filantropía divina, la deificación del hombre.

Con una claridad y sencillez extremas, el icono describe de manera precisa los diversos episodios del relato evangélico, pero de tal manera, y allí está todo su arte, que el contenido mistérico se insinúa con una delicadeza casi musical, y prolonga su canto en el alma de los fieles.

Un himno litúrgico nos parece ofrecer la mejor y más poética síntesis de este icono: "¿Qué te ofrecemos, oh Cristo, por haberte mostrado como hombre sobre la tierra por nosotros? Cada una de las creaturas salidas de tus manos te aporta su testimonio de gratitud: los ángeles, su canto; los cielos, la estrella; los Magos, sus dones; los pastores, su adoración; la tierra, su gruta; el desierto, su pesebre; pero nosotros, los hombres, te ofrecemos una Madre Virgen".

LÁMINA 8. **La Presentación en el Templo,** fines del s. XV o comienzos del XVI (Nóvgorod, Museo de Historia y Arquitectura)

El icono de la Presentación de Jesús en el Templo, así como la fiesta correspondiente, recibe en el rito oriental el nombre de Encuentro (*Stretenie*). Trátase del encuentro solemne entre Cristo y su pueblo, representado en el anciano Simeón; o también del encuentro entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, en cumplimiento de las profecías véterotestamentarias. Cristo entra en el Templo de Jerusalén, que era signo de su cuerpo, morada de Dios. La ancianidad de los dos que lo reciben simboliza la decrepitud del Antiguo Testamento frente a la novedad juvenil, la plenitud de las figuras que es ese Niño divino. En la persona de San Simeón, la Iglesia de la Antigua Alianza acoge al Iniciador de la Nueva, anunciado por los profetas como "Cabeza del Antiguo y del Nuevo Testamento", y el ministerio prefigurativo del Antiguo Testamento "se va en paz" (cf. Le 2, 29).

Este icono, de la gloriosa Escuela de Nóvgorod, no hace concesión alguna al sentimentalismo en el tratamiento de la figura del Niño Jesús, sino que lo presenta desde ya como Señor y Redentor. Los dos personajes centrales, la Virgen y Simeón, están inclinados en la contemplación y adoración del Niño, que la Madre ha confiado en los brazos del anciano.

Simeón es representado de pie, sobre una grada, como si fuera sacerdote. Toma entre sus brazos a Jesús y lo sostiene con las manos cubiertas, en signo de veneración y respeto, ya que se trata de una persona preciosa, esperada y deseada desde hacía siglos. Un poco más atrás, la profetisa Ana, que lo señala con el dedo, simboliza la humanidad que esperaba su salvación y ahora contempla al Salvador, llena de estupor y gratitud, "hablando de él a cuantos esperaban la salvación de Jerusalén" (Lc 2, 38).

La Madre de Dios, ligeramente inclinada, eleva sus manos, también cubiertas, en gesto de oblación. Es la Virgen oferente, que realiza el primer ofertorio de la víctima. Detrás de ella, el iconógrafo ha puesto un altar, como indicando el futuro destino del Cordero inmaculado que se ofrecerá en sacrificio por la salvación del género humano. Nuestra Señora se destaca aislada, en el centro del icono, como personaje

de primer plano. A sus espaldas San José, que lleva en sus manos el tributo sacrificial, los pichones de paloma.

La arquitectura del fondo corresponde a la disposición de las figuras que aparecen en el primer plano. El templete central indica el lugar donde sucede el encuentro. Los dos edificios laterales, unidos por el velo rojo, destacan, a la izquierda, la figura de José, y a la derecha, la de la profetisa. La extraña perspectiva empleada para los edificios del fondo contribuye a hacer de la figura del Niño el punto focal del conjunto, hacia el cual todo converge y ante quien todo se inclina. La entera composición tiene un carácter procesional, pareciendo invitar a integrarse en la misma.

La liturgia de la fiesta de la Presentación reza: "Sión, adorna tu tálamo y recibe a Cristo, tu rey; besa a María, la celestial puerta de los cielos; ella, en verdad, se muestra como trono querúbico porque lleva al rey de la gloria... Simeón toma en sus brazos al Hijo de Dios y lo anuncia a las naciones como soberano de la vida y de la muerte, el Salvador del mundo".

LÁMINA 9. **La Transfiguración,** Teófanes el Griego, 1403 (Moscú, Galería Tretiakov)

La *Guía de la Pintura* de Dionisio de Furna, al referirse a este icono, lo describe así: "Una montaña con tres cumbres. En la del medio, Cristo de pie, con vestidos blancos, bendice. A su alrededor, una luz con rayos. En la cumbre de la derecha, Moisés con las tablas de la ley; en la cumbre de la izquierda, el profeta Elías. Ambos de pie, miran a Cristo de manera suplicante. En la parte inferior, Pedro, Santiago y Juan, acostados boca abajo; vuelven la cabeza para mirar a lo alto y están como en éxtasis. Detrás, en una de las laderas de la montaña, se ve a Cristo subiendo con los tres apóstoles e indicándoles la cumbre de la montaña. Del otro lado, los discípulos descienden con temor y miran hacia atrás. Cristo, delante de ellos, los bendice".

Ampliamente hemos tratado sobre la importancia de este misterio en la espiritualidad oriental y en su iconografía. Era éste el primer icono que había de hacer el novel iconógrafo, rogándole a Dios que iluminara su mente y guiara su pincel; lo pintaba después de un perío-

do de oración y de ayuno, y lo comenzaba de rodillas, a la primera luz del alba. El icono de la Transfiguración era el primero porque daba sentido a toda su ulterior escritura icónica. "En la base del icono –escribe Florenskij– hay una experiencia de luz y el fin del icono es reflejar la luz del Tabor".

Cuando se contempla este icono del genial Teófanes no se puede menos que recordar una frase de San Pablo: "Toda la plenitud de la divinidad habita corporalmente en la humanidad de Cristo" (Col 2, 9). En su cuerpo y hasta en sus vestidos resplandece la luz de la Trinidad. El icono muestra a Cristo "en la forma de Dios", destacando vigorosamente su naturaleza divina. La parte superior del icono es pura luz; no hay allí sombra alguna. Pero dicha luz no proviene de ninguna creatura, como el sol o la luna, sino de la irradiación interior del mismo Cristo. Moisés y Elías, que representan la Ley y los Profetas, fueron los dos grandes videntes del Antiguo Testamento. Sobre el Sinaí y sobre el Carmelo, respectivamente, experimentaron las primicias de la visión de Dios.

En la zona inferior, los tres apóstoles. La luz que brota del Cristo transfigurado es tan refulgente que Pedro, Santiago y Juan no la soportan y caen como deslumbrados –"aterrados" y "llenos de temor" (Mc 9, 6 y Lc 9, 34) – por las laderas del Tabor, en las posturas más extrañas; uno de ellos, el de la izquierda, levanta la mano para protegerse de la luz. Si tendemos una línea imaginaria en la parte superior, logramos un círculo perfecto, símbolo del reposo eterno, adelanto luminoso del cielo; la parte inferior, en cambio, incluible en un semicírculo, expresa el movimiento tumultuoso de la tierra. Al mostrar a sus apóstoles el resplandor de su divinidad, Cristo los estaba preparando para la dura prueba de la cruz. Así lo recuerda la liturgia: "Tus discípulos contemplaron tu gloria, oh Cristo Dios, para que viéndote luego crucificado, comprendiesen que tu pasión era voluntaria". Les será preciso recorrer el arduo camino que va de la zona inferior a la superior, de la Pasión al mundo transfigurado. Las líneas de las rocas traducen visualmente la difusión de los rayos luminosos, la irradiación de Cristo-Luz, para que Dios sea todo en todos.

La Transfiguración es, asimismo, el anticipo de la venida final de Cristo, del Octavo Día, de la esjatología gloriosa. Este icono preludia la Parusía. En medio de los dos círculos concéntricos, que representan las esferas del universo creado, el Cristo glorioso se muestra como Centro de la historia y Señor del cosmos.

LÁMINA 10. **Escenas de la Pasión,** s. XV (Nóvgorod, Museo de Historia y Arquitectura)

Este icono recoge los pasos sobresalientes de la Pasión. La característica dominante de la figura de Cristo es su señorío, la entereza con que afronta los diversos suplicios. Siempre erguido y majestuoso, se muestra por encima de sus verdugos, sabiendo claramente que la Pasión es el camino elegido por el Padre y voluntariamente aceptado por Él para redimir a la humanidad.

En la parte superior se representa, a la izquierda, la flagelación, y a la derecha, el escarnio de Cristo por parte de los soldados. La primera escena nos muestra a un Cristo que se abraza a la columna, mirándola con amor, porque le ofrece la ocasión de ser azotado por la salvación de los hombres. Las burlas de los judíos y de los soldados que parodian su entronización real, se convierten casi en un himno de alabanza o un acto de homenaje al real señorío de Cristo.

En la zona inferior, el iconógrafo ha representado el camino al Calvario y la crucifixión. Cristo se dirige decididamente, precedido por el Cireneo y los dos ladrones, que llevan sendas cruces, al lugar de su muerte. La escena de la crucifixión nos lo muestra subiendo voluntariamente a la cruz, no impelido sino simplemente ayudado por sus verdugos. Una vez más el icono atraviesa el espesor del drama humano para mostrar la realidad trascendente que se esconde tras los hechos, en este caso, que Cristo, el Siervo de Yahvé, humillado y sufriente, es ya el Vencedor, el Redentor del género humano. El cadalso se hace trono. "Lo veo crucificado y lo llamo Rey", exclama el Crisóstomo.

La cruz rusa tiene tres barras transversales. La inferior, sobre la que Cristo se apoya al subir, está ligeramente inclinada. El lado que se inclina hacia abajo, figura el destino nefasto del ladrón crucificado en dicha parte, y el que se vuelve hacia lo alto, el destino glorioso del crucificado a su derecha. "Entre los dos ladrones –canta el tropario de Nona–, tu cruz apareció como una balanza de justicia, uno de ellos hundiéndose en el infierno bajo el peso de la blasfemia, el otro aligerándose de sus pecados para conocer la verdadera teología". Ya desde la cruz, Cristo comienza su tarea judicial, que consumará al fin de la historia, separando los buenos de los malos, poniendo a los unos a su derecha y a los otros a su izquierda.

Clavado en el Árbol de la Vida, correctivo del árbol del paraíso, Cristo ya comienza a ser *Kyrios*. Los dos travesaños de la cruz simbolizan las dos grandes hazañas de la Pasión. El travesaño vertical figura el descenso y el ascenso del Verbo, gracias a lo cual Dios se vuelve a unir con los hombres, hasta entonces divorciados de Dios por el pecado. El travesaño horizontal, sobre el que Cristo extiende sus brazos, simboliza su anhelo de abrazar a toda la humanidad, desde el Génesis hasta el Apocalipsis. Se entiende así la expresión del Señor: "Cuando sea levantado en alto todo lo atraeré hacia mí" (Jn 12, 32).

LÁMINA 11. **El Entierro de Cristo,** s. XV (Moscú, Galería Tretiakov)

Dentro de la dramaticidad del momento, como lo revelan el llanto y los gestos de los presentes, el icono de la sepultura del Señor asume un aspecto hierático, casi litúrgico. El rostro de Cristo es el punto de convergencia de todas las miradas. Los asistentes se agrupan en dos filas. La de atrás está constituida por las figuras verticales de las piadosas mujeres y de José de Arimatea; la de adelante la integran dos apóstoles y nuestra Señora, que siguen la línea horizontal del cadáver de Cristo.

Nos impresionan los dos rostros, el de la Madre y el del Hijo, que se hacen uno. El paralelismo entre la vida de Cristo y la de su Madre alcanza su máxima expresión en los misterios dolorosos. La Madre de Dios, presente en el Calvario, de pie al pie de la Cruz, dejándose clavar místicamente con su Hijo, se asocia también ahora en este momento de dolorosa despedida. La línea de su cuerpo acompaña el perfil del cuerpo de Cristo, así como sus almas están en comunión total.

Diversos autores han señalado la semejanza de este icono con el de la Navidad, reproducido en nuestra lámina 7. Allí lo vimos al Niño recién nacido, envuelto totalmente en fajas, y acá vemos al Señor con lienzos mortuorios casi idénticos a aquéllos. No en vano el Nacimiento se ordena a la Pasión. Ahora ha quedado consumado el sacrificio para el cual el Verbo había venido a la tierra.

En el fondo, se escalonan las rocas que descienden de manera abrupta, geométricamente ordenadas a Cristo. Lo que quizás el iconógrafo quiso simbolizar es la naturaleza en espera de su transfiguración, que por el momento se inclina hacia el cuerpo yacente de Cristo, todavía en el seno del dolor.

LÁMINA 12. **Pentecostés,** s. XV (Nóvgorod, Museo de Historia y Arquitectura)

Pentecostés es el último efecto de la Encarnación. "El Verbo asumió la carne para que pudiésemos recibir el Espíritu Santo", dice San Atanasio. La Ascensión de Cristo es la epíclesis por excelencia, epíclesis eficaz pues ha sido escuchada. "¿Cuál es el efecto y el resultado de los actos de Cristo? –se pregunta Cabasilas–. No otro que el descenso del Espíritu Santo sobre la Iglesia". Cristo dijo: "He venido para arrojar fuego sobre la tierra" (Lc 12, 49). Ese fuego es el Espíritu Santo.

El icono se divide en dos zonas. Abajo, en una especie de caverna o celda subterránea, yace prisionero un anciano, símbolo del universo viejo, del universo caído, cautivo del Príncipe de este mundo, todavía en "las tinieblas y la sombra de la muerte" (Lc 1, 79), que espera la buena nueva, por lo que tiende sus brazos como disponiéndose a recibir la iluminación que viene de arriba. En la parte superior se representa el hecho de Pentecostés: los doce Apóstoles, sentados en círculo, formando dos grupos, uno frente al otro, a la manera de la Última Cena, reciben el Espíritu Santo. De la contraposición entre lo que sucede en la parte superior y lo que se ve abajo, de lo que acaece en la "cámara alta", abierta hacia arriba, hacia la Fuente divina de donde parten las lenguas de fuego, y lo que acontece en el arco negro, donde languidece el prisionero; es decir, de la contraposición entre el hecho de Pentecostés y el mundo aún en tinieblas, se evidencia que el cenáculo-templo, donde están los apóstoles, es entendido como el nuevo mundo, la humanidad nueva inaugurada en Cristo, aquel mundo ideal e iluminado por las lenguas de fuego, que debe liberar de su cautiverio al mundo actual, en espera también él de la revelación de lo alto. Las energías del Espíritu Santo se disponen a entrar en acción para liberar al cosmos, prisionero aún de las tinieblas. El templo deberá coincidir con el universo, habrá de incluir no sólo un cielo nuevo sino también una tierra nueva.

El color prevalente en este icono es el oro, que circunda por todas partes a los apóstoles. Con la venida del Espíritu Santo, el hombre se hace hijo de Dios y partícipe de la gloria divina, expresada por el oro, el color divino.

LÁMINA 13. **La Dormición,** Teófanes el Griego, s. XIV (Moscú, Galería Tretiakov)

Nuestra Asunción corresponde a la fiesta oriental de la Dormición (*Kóimesis*), que celebra conjuntamente la muerte y sepultura de la Theotokos, y luego su resurrección y elevación al cielo. En el oficio de la fiesta se le aplica el texto del salmo: "Levántate, Señor, tú y el arca de tu majestad" (Ps 131, 8). La Iglesia oriental celebra esta fiesta como una segunda Pascua, luego de la de Cristo, y exalta la gloria de la primera persona deificada.

El icono representa lo que los antiguos denominaban el *"dies natalis"* de la Madre de Dios: el día de la muerte es considerado como el día de su nacimiento a la vida gloriosa en Cristo.

Según una legendaria tradición, los apóstoles, que estaban en distintos lugares del mundo, fueron transportados por los ángeles hasta Jerusalén, donde se reunieron en torno al féretro de nuestra Señora, para despedirse de ella.

La composición es directa y lacónica. Sobre una cama blanca yace la Virgen; delante de ella arde una candela, que según la leyenda habría encendido la misma Virgen cuando por un ángel se enteró de la cercanía de su muerte.

A la derecha y a la izquierda se encuentran los doce apóstoles, dispuestos en dos grupos, llorando la muerte de María. En el grupo de la izquierda el artista lo presenta a San Pedro, agitando el turíbulo, y en el de la derecha a San Pablo, en primer plano. Detrás de los apóstoles hay dos obispos; según algunos comentaristas serían Santiago, primer obispo de Jerusalén, y Dionisio Areopagita.

El arco azul, dentro del cual se encuentra Cristo, escoltado por los querubines, y teniendo entre sus brazos el alma de la Virgen en figura de niña inmaculada, enmarca en cierta manera las figuras de los apóstoles y de los obispos, inclinados para venerar el cuerpo de nuestra Señora.

El icono combina la verticalidad de la figura de Cristo, que se destaca por su majestuosidad dentro del semicírculo azul –se diría un arco triunfal– y la horizontalidad del cuerpo sereno y distendido de la Virgen. El vestido esplendoroso del Señor, impregnado de oro, se apo-

ya y se introduce en las tinieblas de la tierra, figuradas en el manto oscuro de su Madre. El cuerpo adormecido de María se encurva como atraído por el poder que desciende de lo alto para hacerlo ingresar en la eternidad.

Los edificios que cierran la composición, por ambos costados, representan a la Iglesia, nacida de Cristo, y que considera a nuestra Señora como su miembro principal.

La *Guía de la Pintura* de Dionisio de Furna describe así el icono de la Dormición: "Casa. En medio, la Santa Virgen, muerta, acostada sobre una cama, con las manos cruzadas sobre el pecho. De ambos lados, junto a la cama, grandes antorchas y cirios encendidos. Delante de la cama, un hebreo (o Nestorio), cuyas manos cortadas están pegadas a la cama, y, junto a él, un ángel con una espada desenvainada. A los pies de la Santa Virgen, San Pedro con un incensario; a su cabeza, San Pablo y San Juan el Teólogo que la abrazan. Alrededor, los demás apóstoles y los santos obispos Dionisio Areopagita, Ieroteo y Timoteo con el evangelio en sus manos. Mujeres en llanto. Por encima, Cristo, teniendo en sus brazos el alma de la Santa Virgen vestida de blanco; ella está rodeada de una gran claridad y de una multitud de ángeles". Advertimos cómo nuestro icono no reproduce exactamente todos los detalles que señala aquella Guía. Faltan las mujeres que lloran; falta el judío o, en un encantador anacronismo, Nestorio, el que se negó a invocar a María como Madre de Dios, quienes intentan tirar de la tela para arrojar a la Virgen al suelo, mas el ángel que está a su lado les amputa las manos con su espada.

LÁMINA 14. **Juicio Final**, Escuela de Nóvgorod, s. XV (Moscú, Galería Tretiakov)

La escena del Juicio Universal es un tema clásico desde el siglo XI. El presente icono lo representa no tanto en su aspecto tremendista cuanto como una victoria de Dios y de la Redención de Cristo por sobre todas las vicisitudes de la historia.

Las figuras están estrictamente distribuidas en varios órdenes o franjas, no horizontales sino encurvadas. En la parte superior está el círculo de Dios Padre, que domina todo el resto de la composición.

Rodeado de una aureola azul oscuro (signo de la divinidad inaccesible), está circundado por otras tres aureolas; en la parte superior de la aureola más externa se ve un cáliz lleno de un líquido rojo: trátase, probablemente, de una alusión a la copa de Salomón, entendida como prefiguración del cáliz eucarístico. No deja de resultar significativo que en el vértice de la visión celestial se aluda al misterio de la Eucaristía, expresión suprema del amor divino.

A la derecha del Padre, en la parte superior, vemos dos ángeles que enrollan la alfombra del cielo, sobre la que están representados el sol, la luna y las estrellas. Inmediatamente encima hay un círculo marrón desde donde algunos ángeles, apenas visibles en esta reproducción, empujan con sus lanzas el círculo negro que contiene los ángeles privados de la luz de Dios. Cerca de allí se hiergue la cruz, símbolo de la redención, que ha interrumpido la lógica fatal del pecado franqueando las puertas del paraíso.

En el círculo inmediatamente inferior al del Padre está Cristo, rodeado también de una triple aureola, como Juez de vivos y muertos. Junto a él, la Virgen y el Bautista en actitud de intercesión o Déesis. Y a sus pies, de rodillas, Adán y Eva. De ambos lados, los doce apóstoles, que junto con Cristo juzgarán al mundo, escoltados por ángeles.

Desde allí hacia abajo se contornea una horrible serpiente, llena de anillos, que simbolizan la inmensa variedad de los pecados; la serpiente alcanza a morder el talón de Adán, postrado junto al trono de Cristo. A la izquierda y a la derecha del Señor están representados el infierno y el paraíso.

Abajo de todo, en el medio hacia la derecha, se ve una columna que parece separar en el icono el paraíso del infierno. En ella está atada una persona desnuda. ¿Será el tipo del hombre ni frío ni caliente, sino tibio?, se pregunta Trubeckoj. A su juicio, esta figura personificaría al hombre mediocre, predominante en la humanidad, para el que son igualmente extraños la excelsitud divina y el abismo satánico. No sabiendo qué hacer de él y cómo juzgarlo, el iconógrafo lo habría dejado así, atado en la columna limítrofe, en medio de la escena.

A la izquierda de la columna, se representa la ascensión hacia el paraíso, advertible más que por el movimiento de los cuerpos, en el ímpetu de las almas, de los ojos anhelantes. La procesión es precedida por una figura roja, que a primera vista parece una columna de fuego:

es el querubín ígneo que custodia el ingreso del paraíso. Tras cruzar el umbral, el cortejo entra en el seno de Abraham, representado en una forma suscinta que recuerda a los ángeles de la encina de Mambré. Acá sucede la última y definitiva transformación de las almas de los justos. El iconógrafo la describe como la metamorfosis de una crisálida en mariposa: las almas de los justos reciben alas doradas y con la cabeza coronada se lanzan en gracioso vuelo hacia lo alto para agregarse a los santos y santas enmarcados en la tercera franja.

En la parte derecha del icono, contrastando con el vuelo ascendente de los justos, observamos la caída estrepitosa de las oscuras figuras demoníacas y los hombres perversos en el abismo sin fondo, empujados por los ángeles. Las figuras que caen están como atadas por cadenas, las cadenas del pecado, en contraposición al libre vuelo de los justos.

LÁMINA 15. **Virgen de la Déesis**, particular, Teófanes el Griego, s. XV (Moscú, Catedral de la Anunciación)

Hemos explicado cómo en todos los iconostasios ocupa un lugar destacado, más aún, fundamental, la llamada Déesis, es decir, la intercesión o plegaria que la Santísima Virgen y San Juan Bautista dirigen a Cristo. "No dejes de interceder nunca, oh Virgen –ruega la liturgia–, ante quien inefablemente has dado a luz, el amigo de los hombres, para que salve de todos los peligros a cuantos en ti se refugian". Éste es un detalle del rostro de nuestra Señora en la Déesis que Teófanes el Griego pintara para la Catedral de la Anunciación, en el Kremlin de Moscú.

Numerosos son, según dijimos anteriormente, los iconos de nuestra Señora. Con los iconos de la Déesis se intenta destacar por sobre todo la intercesión incesante de la madre en favor de sus hijos espirituales. Su mediación es absolutamente superior a la de los demás santos, ya que ella es la Madre del Rey que intercede ante su Hijo Pantocrátor, la que suplica al Hijo mayor por sus hijos menores. La Iglesia rusa ha sentido tan hondamente el papel mediador de nuestra Señora que para conmemorarlo creó una fiesta especial, la de la Intercesión de la Santísima Virgen, que celebra el 1° de octubre. Pocas cosas estremecen tanto al pueblo ruso como esta mediación, cuyos efectos experimentó tan-

tas veces a lo largo de su historia, desde la época de Tamerlán hasta la de Napoleón. "Santísima Madre de Dios, salva la tierra rusa", exclamaban las multitudes.

Este magnifico icono de Teófanes nos muestra una Virgen inmóvil, fijada, por así decirlo, en su súplica intercesora. Pero en el mismo grado en que la vemos inmóvil en su cuerpo, la percibimos actuante en su espíritu. La intensidad de su interior se refleja en su mirada suplicante, delicada y convincente que revela de manera tan expresiva la fuerza extraordinaria de su alma y el señorío de su espíritu sobre su cuerpo. Como si todo en ella –la omnipotencia suplicante, al decir de San Bernardo– se hubiese detenido en la espera de la respuesta divina, ya de por sí descontada, a la que tiende los oídos de su alma.

Destaquemos la impresionante capacidad del artista para expresar la iluminación interior, que resplandece en el rostro de la primera persona humana deificada. Es la luz del Tabor que, luego de invadir a Cristo, ha llegado hasta su Madre, transfigurándola.

LÁMINA 16. **En Ti se alegra**, Escuela de Nóvgorod, s. XV (Nóvgorod, Museo de Historia y Arqueología)

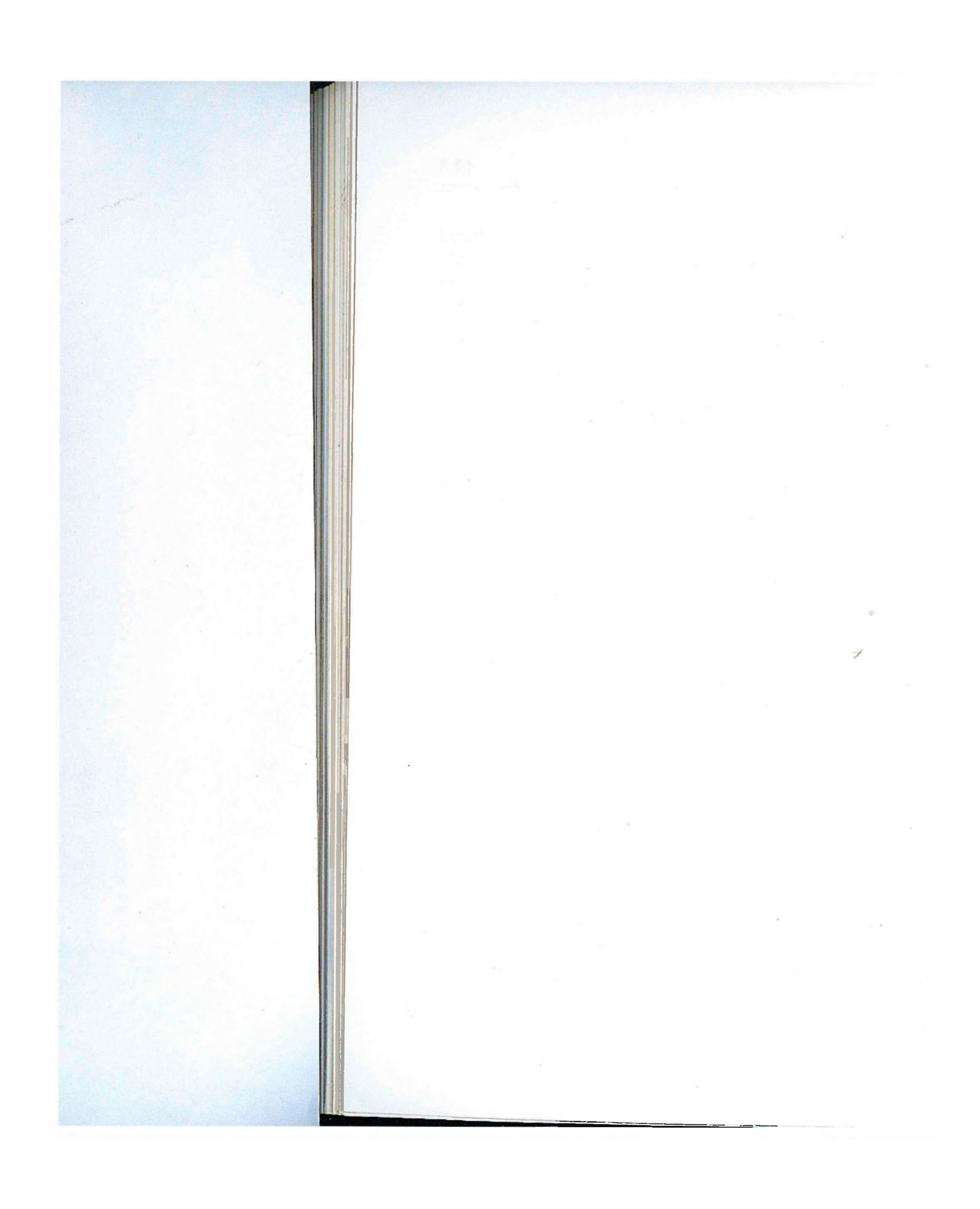
Este icono es la ilustración pictórica del himno a la Virgen que se canta después de la Consagración en los domingos de Cuaresma: "En ti se alegra, oh llena de gracia, toda creatura". Según puede verse por el título, acá nuestra Señora es considerada en su significación cósmica, como alegría de todo lo creado.

La parte superior del icono representa una gran catedral con numerosas cúpulas a bulbo, blancas e iluminadas. Estas cúpulas se recortan en la bóveda celestial como si detrás de ellas no hubiese nada, fuera del Trono del Altísimo. Es un "templo espiritualizado", desmaterializado, la Jerusalén celestial.

En el primer plano observamos, sentada en un trono, a aquella que es "la alegría de toda creatura", la Madre de Dios, rodeada de estrellas y haces de luz, teniendo sobre sus rodillas a su Divino Hijo que extiende los brazos en gesto soberano. La alegría de las creaturas se manifiesta ante todo en el coro de los ángeles, que se despliegan al modo

de una guirnalda en torno a su Reina. Bajo el trono vemos una multitud de santos, profetas, reyes y vírgenes, que desde todas partes se dirigen hacia ella, como si toda esa muchedumbre de diversos colores constituyese el manto vivo de nuestra Señora. La misma naturaleza inanimada une su voz a la alabanza común: una vegetación paradisíaca rodea el templo y la sede de María; en algunos iconos de este mismo título participan también los animales en el gozo general. En su corazón de Madre, nuestra Señora, gloria del mundo y causa de nuestra alegría, recoge en sí la sinfonía del universo. Desde su trono, dibujado con perspectiva invertida, parece adelantarse hacia nosotros.

La liturgia de San Basilio incluye entre sus plegarias la alabanza que da el título y su significado a este icono: "En ti se alegra, oh llena de gracia, toda creatura, el coro de los ángeles y el género humano. Templo santificado y paraíso espiritual, gloria de la virginidad. Dios tomó carne de ti, y en ti se hizo niño Aquel que es nuestro Dios desde siempre. Él hizo de tu seno su trono e hizo tu seno más vasto que los cielos. En ti se alegra, oh llena de gracia, toda creatura. Gloria a ti".



Obras consultadas

AA.VV.
Le Icone, 2ª ed., Mondadori, Milano, 1983.

Alpatov, Michail
Le icone russe, Einaudi, Torino, 1976.

Bernard, Regis
L'image de Dieu d'après St. Athanase, Aubier, Ed. Montaigne, Paris, 1952.

Boixadós, Alberto
Arte y Subversión, Areté, Buenos Aires, 1977.
La revolución y el arte moderno, Dictio, Buenos Aires, 1981.
La renovación cristiana del arte, Areté, Córdoba, 1987.

Boulgakoff, Serge
L'Orthodoxie, Enotikon, Paris, 1958.

Bouyer, Louis
Verité des Icônes, Criterion, Milan, 1984.

Clement, O.
Le visage interieur, Stock, Paris, 1978.

Clerc, Ch.
Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du IIe. siècle après J.-C., Fontemoing, Paris, 1915.

Coomaraswamy, A. K.
La filosofía cristiana y oriental del arte, Taurus, Madrid, 1980.
Teoría medieval de la belleza, Ed. de la Tradición Unánime, Barcelona, 1987.

Crouan, Denis
L'art et la liturgie, Tequi, Paris, 1988.

Crouzel, Henri
Théologie de l'image de Dieu chez Origène, Aubier, Ed. Montaigne, Paris, 1956.

De Phourna, D.
Guide de peinture, Didron, Paris, 1845.

Didron, A. N.
Christian iconography. The History of Christian Art in the Middle Age, vol. I y 11, Frederick Ungar Publ. Co., New York, 1968.

Donadeo, M.
Le icone, Morcelliana, Brescia, 1980.
Icone mariane russe, Morcelliana, Brescia, 1988.

Duchesne, E.
Le Stoglav ou les Cent chapitres (trad.), Paris, 1920.

Estrada Herrero, David
Estética, Herder, Barcelona, 1989.

Evdokimov, Paul
L'Orthodoxie, Delachaux and Niestlé, Paris, 1959.
El conocimiento de Dios en la tradición oriental, Paulinas, Madrid, 1969.
L'art de l'icône, Desclée, Paris, 1972.

Florenskij, P.
Le Porte Regali. Saggio sull'icona, Adelphi, Milano, 1977.

Fumet, S.
El proceso del arte, Sol y Luna, Buenos Aires, 1946.

Garrido, J.
La iconofobia y la ascesis del sentimiento, Iction, Buenos Aires, 1966.

Gerhard, H. P.
Muttergottes Ikonen, Bongers, 1956.

Gilson, Étienne
Pintura y realidad, Aguilar, Madrid, 1961.

Guardini, Romano
La esencia de la obra de arte, en *Obras* I, Ed. Cristiandad, Madrid, 1981, pp.309-331.
Imagen de culto e imagen de devoción, en ibid., pp.335-349.

Hendrix, P.
"Die Ikon als Mysterium", en *Vom christlichen Mysterium (Gedaechtnis von Odo Casel)*, Patmos, Düsseldorf, 1951, pp.182-191.

Herwegen, Ildefonso
Iglesia, Arte, Misterio, Guadarrama, Madrid, 1957.

Kovalevsky, Pierre
Saint Serge et la spiritualité russe, Seuil, Paris, 1969.

Lasareff, V.
Iconos rusos primitivos (presentacion de la obra patrocinada por la Unesco), Méjico-Buenos Aires, 1962.
Rublev, Ed. per il Club del Libro, Milano, 1966.

Leys, Roger
L'image de Dieu chez saint Grégoire de Nysse, L'Édition Universelle, Bruselas, 1951.

Lossky, Vladimir
Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient, Aubier, Paris, 1944.
Vision de Dieu, Delachaux, Neuchâtel, 1962.
A l'image et à la ressemblence de Dieu, Aubier, Paris, 1967.

Maritain, Jacques
Arte y escolástica, La Espiga de Oro, Buenos Aires, 1945.

Montarsolo Piccaluga, L.
El espíritu del arte bizantino, A. Peña Lillo Ed., Buenos Aires, 1962.

Muratov, P.
Les icônes russes, De la Pléiade, Paris, 1927.

Nicolsky, V.
Arte ruso, Labor, Barcelona, 1935.

Ortega y Gasset, J.
La deshumanización del arte, 10ª ed., Ed. de la Revista de Occidente, Madrid, 1970.

Ouspensky, Léonide
L'icône, vision du monde spirituel, Ed. Setor, Paris, 1948.

Plotino
El alma, la belleza y la contemplación, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1949.

Réau, L.
L'art russe. Des origines a Pierre le Grand, Ed. Henri Laurens, Paris, 1921.

Régamey, P. R.
Art sacré au XXe siecle?, Cerf, Paris, 1952.

Sedlmayr, Hans
La revolución del arte moderno, Rialp, Madrid, 1957.
El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época, Labor, Barcelona, 1959.
Épocas y obras artísticas, t. I y II, Rialp, Madrid, 1965.
La muerte de la luz, Monte Ávila Ed., Caracas, 1969.

Sendler, Egon
L'icône, image de l'invisible, Desclée de Brouwer, Paris, 1981.

Talbot Rice, Tamara
L'arte russa, Sansoni, Thames and Hudson, Firenze, 1965.

Troyat, H.
La vie quotidienne en Russie au temps du dernier Tsar, Hachette, Paris, 1959.

Trubeckoj, E.
Studio sulle icone, Istituto di Propaganda Libraria, sin fecha ni ciudad.
Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa, La Casa di Matriona Ed., Milano, 1977.

Urs von Balthasar, Hans
Gloria (7 vols.), Encuentro, Madrid, 1988.

Von Schönborn, Christoph
L'Icône du Christ. Fondaments théologiques, Ed. Universitaires, Fribourg, 1978.

Weidlé, Vladimir
Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes, Emecé, Buenos Aires, 1943.
Icônes bizantines et russes, Lausanne, 1965.

Zernov, N.
Cristianismo Oriental, Guadarrama, Madrid, 1962.

Impreso en
Editorial Baraga
del Centro Misional Baraga
Colón 2544, Remedios de Escalada
Julio de 2004